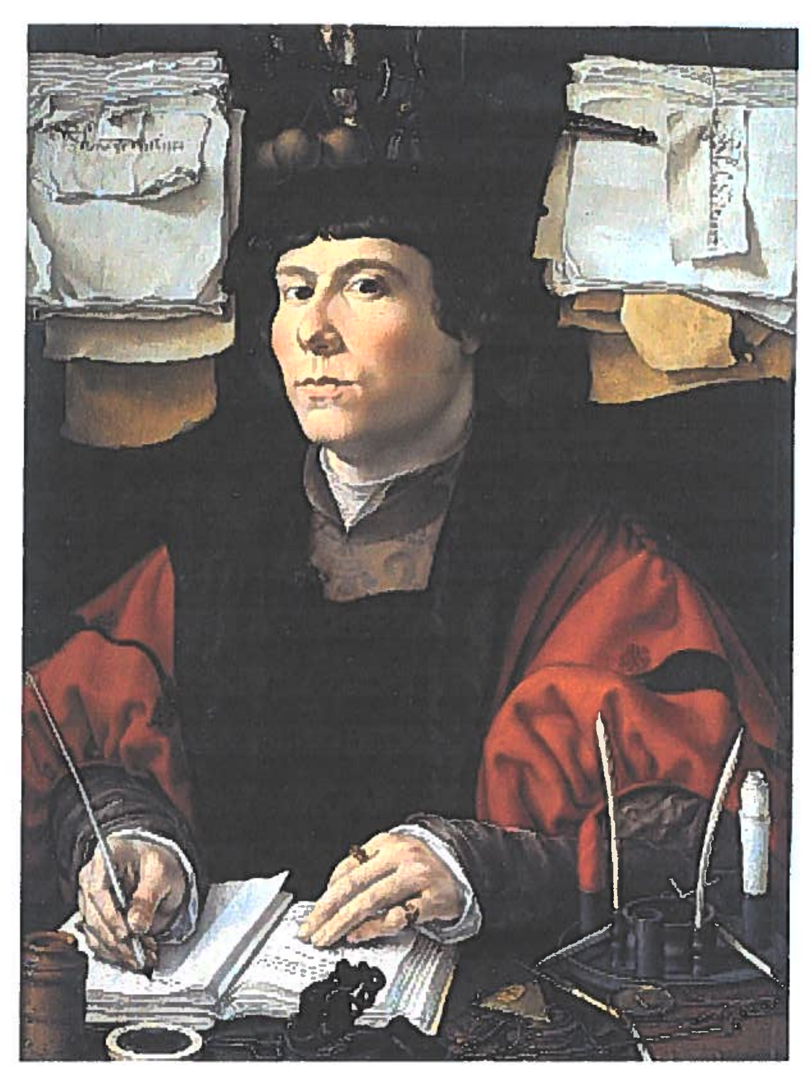
4e conférence: L'occupation

Nous avons vu que et le caractère ethnique et la physionomie des personnages portraiturés, tout en prétendant atteindre au caractère permanent du modèle, risquait en même temps d'y perdre l'individu dans un type. On pourrait dire qu'on cherchait dans l'anatomie ce qui ne pouvait pas s'y trouver, l'esprit ou l'âme du modèle.

Aussi, a-t-on pensé y atteindre par des moyens plus humbles et pour ainsi dire plus ~~intérieurs~~ extérieurs, comme ce qui pourrait dépendre ou de l'occupation du personnage, de sa classe ou de son rang. Dans chaque cas, il semblerait que nous pourrions toucher ~~de plus près l~~ une certaine intériorité du modèle, en autant que ~~le travail~~ l'occupation, la classe ou le rang - autrement dit son rapport au travail, à la société et au pouvoir le concerne de plus près que la simple conformation de son crâne ou de ses os.

Quand on s'interroge sur les commencements du genre pictural du portrait, surtout dans les Pays-Bas, on remarque comment l'intention de montrer quelle était la principale occupation du modèle ne vient pas en contradiction de la représentation d'un individu bien particulier. On obtient ainsi une meilleure synthèse de l'individuel et du permanent, ce qui est, après tout, l'objectif, la visée du portrait, avons-nous dit. Voulant représenter un marchand ou un astronome, on s'arrangeait pour l'entourer d'objets familiers. ~~fonctionnant un peu comme les attributs dans les tableaux de sainteté.~~



Jan Gossaert, called Mabuse (Maubeuge, c. 1478 - Breda, 1532)
Portrait of a Merchant (detail), c. 1530
Oil on wood panel, 63,6 x 47,5 cm
Coll.: The National Gallery of Art, Washington.

On a cru longtemps que le personnage représenté ici était un banquier, à cause de la monnaie et de la balance pour peser de l'or qu'on voit au premier plan. On croit maintenant qu'il s'agit plutôt du portrait d'un marchand, tout aussi capable de prêter de l'argent et d'en échanger. Les documents qui paraissent au mur derrière lui sont classés à gauche en « Alrehande Missiven », diverses missives et « Alrehande Minuten », divers brouillons (drafts)



Hans Holbein le jeune

Portrait de l'astronome Nikolaus Kratzer, 1528

Oil on wood panel, 83 x 67 cm

Coll. : Paris, Musée du Louvre.

Dans ce cas il s'agit d'un savant entouré de tous ses instruments de mesure. Kratzer (1487 - c.1550) was born in Munich and studied in Cologne and Wittenberg. From a letter sent by Petrus Aegidius to Erasmus on January 19, 1517, we know that "Nicolaus Bavarus" was due to travel from Antwerp to Brussels to sell astronomical equipment. In the same year, Kratzer was appointed professor in Corpus Christi College, Oxford, and henceforth remained in England. A humanist, he was a close friend of Thomas More and from 1519 the royal court astronomer in the service of Henry VIII. He was employed by both More and Cardinal Wolsey (whose downfall occurred a year after the portrait was painted).

The painting is pivotal in many respects. Despite being a product of his first stay in England, Holbein developed the allusive style of illustrating his sitter's career (as a maker of mathematical and geometrical instruments) to new levels of coherence. Although a display of similar items was to recur in *The Ambassadors*, there they are passive witnesses of mental concerns, while the refreshing directness of Kratzer's practical involvement means that his character is not buried by the artist's determination to include convincing still-lives.

Compared with the Guildford portraits, a new mastery is evident, in the subtlety of lighting, the elegant range of cream, brown and black tones in the pattern of instruments against the wall, and in the presentation of Kratzer's idiosyncratic heavy-lidded gaze. It is revealing to contrast this humane mood with the archly aristocratic tone of Bronzino's Ugo Martelli.



On pourrait dire que les instruments qui donnent la clé du métier d'astronome (de Kratzer) ou de marchand fonctionnent comme les attributs dans les tableaux de sainteté, sauf qu'ils ne bénéficiaient pas de la tradition comme dans ce cas.

Albrecht Dürer
Saint Marc et saint Paul, 1526
Huile sur panneau
Coll. : Bayerische Staatgemäldesammlungen, Alkte Pinakotek, Munich

Saint Marc porte un gros livre à titre d'évangé.liste, mais Paul comme le détail suivant le démontre tient un parchemin roulé et une épée.



détail du précédent



Albrecht Dürer

Saint Jean et Saint Pierre, 1526

Huile sur panneau

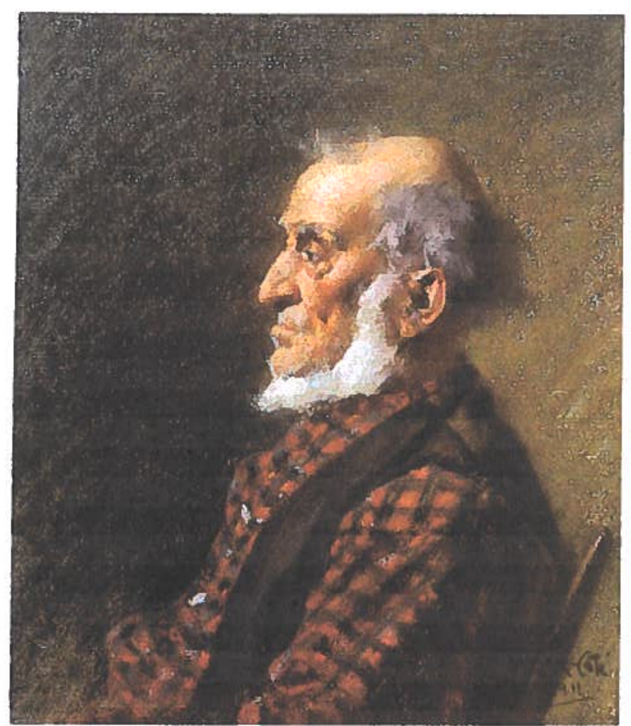
Coll.: Bayerische Staatgemäldesammlungen, Alkte Pinakotek, Munich.

Saint Jean est representé en jeune homme et tenant son evangile. Saint Pierre est toujours avec ses clés

De même qu'on représente toujours saint Paul avec un livre ou un parchemin par allusion aux épîtres et avec une épée, par allusion à son martyre - selon la légende, Paul aurait été décapité d'un coup d'épée aux portes de Rome -, de même on représente un marchand avec des bonds de commandes et des sous et l'astronome avec ses instruments de mesure.

S'agissant de portraits canadiens, l'occupation sinon les attributs représentés vont occuper une place importante dans la représentation des modèles. Vous vous souvenez de ce bronze représentant le père Esdras Cyr que je vous montrais dans une leçon antérieure. On pourrait dire qu'il se conforme au modèle, ses attributs étant reportés sur le socle de la sculpture.

Il nous faut en effet revenir sur les portraits d'habitants de Suzor-Coté.





+ fusil, gibecière

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Le Père Esdras Cyr, 1911
Pastel sur papier, 30 x 25,5 cm
Coll. part.
Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 76, p. 229.

Nous avions présenté portrait du « père » Esdras Cyr dans le contexte de nos portraits exotiques, lors de notre deuxième rencontre.

Le portrait du père Cyr n'est qu'un exemple de portraits d'habitants et de leur conjointe exécutés par Suzor-Coté. Si on peut déceler dans chacun une intention analogue à celle dont nous avions parlé alors – l'idée de représenter une race canadienne-française –, il est certain ~~aussi~~ qu'elle n'est pas exclusive. Pourquoi, en effet, aller chercher son type canadien-français dans la classe paysanne? Pourquoi pas dans le commerçant ou le prêtre? L'ouvrier des villes ou le coureur des bois?

Évoquons de quelques images cette galerie considérable.



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Le Père Cholette, 1922

Pastel sur papier, 42,1 x 30,9 cm
Coll. : Musée du Québec
Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 111, p. 257.

Visitant un de ses frères dans la région de Curran en Ontario, Suzor-Coté en profite pour compléter sa galerie de vieux pionniers canadiens. Il fait la connaissance du cultivateur, Jean-Baptiste Cholette. Il en fera quelques portraits dont celui-ci, un pastel qui le montre de face. Et un autre qui le montre de profil.



// Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
La Père Cholette, vers 1918
Pastel sur papier collé sur carton, 48,8 x 31,5 cm
Coll. part.
Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 95, p. 259.

Ces deux versions du même personnage sont très différentes. Le profil qui a été fait avant la vue de face, est dans l'esprit de celle du père Cyr. Il s'agit de

représenter un vieux pionnier, taillé à la hache et encore très droit. Vue de face, on a l'impression d'avoir affaire à un tout autre personnage, un peu plus jeune peut-être, mais surtout beaucoup moins sûr de lui, beaucoup plus hésitant sur ce qui l'attend, sinon anxieux.

Suzor est intéressé par les vieux, et donc par le vieillissement, c'est-à-dire le moment où la nature risque de prendre le dessus sur la liberté. ~~Comme le marque si fortement Luc Ferry, « l'affirmation de la liberté ne consiste pas à nier l'évidence factuelle ».~~[1] Ce qu'~~elle~~ [l'affirmation de la liberté] réclame, c'est la possibilité pour l'homme d'échapper à la réification, à ce qui menace de le transformer en chose. On a en effet tout à craindre que l'horizon ultime de notre vie soit la réification, comme semble l'entraîner le difficile problème du vieillissement. Suzor-Coté parie sur l'existence de la transcendance et affirme l'aptitude de l'homme à élaborer un univers qui rompe avec la dimension naturelle de la vie biologique. Esdras Cyr, surnommé Finette, et ses compatriotes deviennent l'incarnation de l'esprit canadien français, ou comme on disait de l' « âme » canadienne française.

Cholette est donc devenu un « père » perdu dans l'espace domestique, où le confine son grand âge. De « père de la nation », il devient simplement « père ». Il faut dire que l'habitant pouvait avoir des raisons autres que personnelles de craindre l'avenir. Et s'il était intelligent, comme le semble être ce bonhomme, il pouvait sentir ce qui motivait le peintre à faire son portrait.

La prochaine génération ne connaîtra l'Habitant que par les tableaux des artistes canadiens qui l'ont vu dans

---

[1] ~~Luc Ferry, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, Livre de Poche, Paris, 1992, p. 43.~~

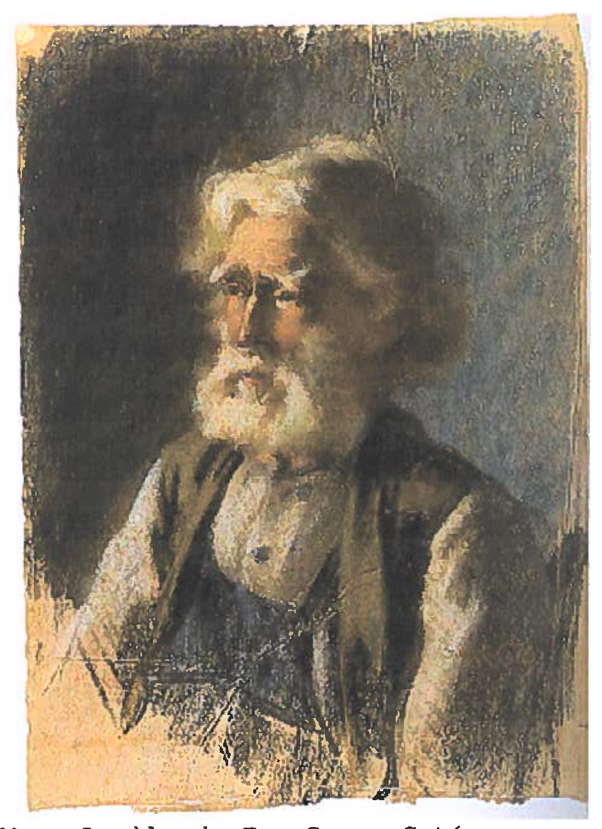
les villages de la province de Québec, qui ont admiré et immortalisé ses traits caractéristiques, sa bonne tête et sa tuque traditionnelle...

Car l'Habitant Canayen - qui n'est pas un personnage de légende mais un héros historique - l'Habitant Canayen - disparaît parce que le modernisme le chasse de nos campagnes; le cultivateur bourgeois prend sa place [...] L'Habitant disparaît , il apporte nos traditions. Heureusement il a laissé sa foi à ses descendants et c'est ce qui les rend dignes de lui.[2]

L'Union des Cantons de l'est publiait cela en 1913, mais bien sûr, allait venir un temps, où même les traditions religieuses seraient mises en question. « Au diable le goupillon et la tuque », lira-t-on dans le *Refus global* en 1948.

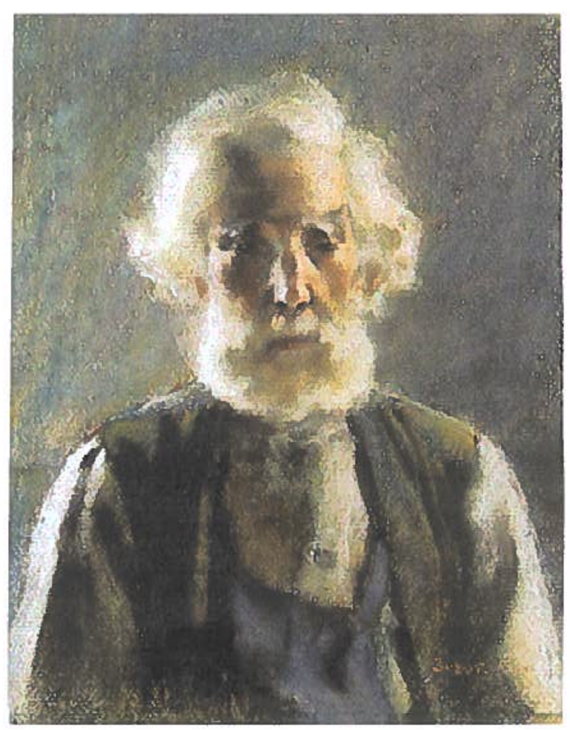
On retrouve la même hésitation existentielle dans les deux pastels que Suzor-Coté a consacré à Jean-Baptiste Taillon.

[2] « L'Habitant Canadien », *L'Union des Cantons de l'est*, 18 juillet 1913, p. 2, cit. par L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière*, MQ, MBAC, 2002, p. 224.



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Jean-Batiste Taillon, vers 1920
Pastel sur papier collé sur carton, 44,8 x 30,5 cm
Coll. : Musée du Québec
Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 104, p. 262.

Cette fois, Suzor-Coté ne fera même pas de vue de profil de son personnage. Le plus loin qu'il ira sera cette vue de trois quarts. Une fois de plus nous n'avons pas affaire à une force de la nature, à un père Cyr, mais bien plutôt à un vieillard peu sûr de lui, anxieux de la mort qui l'attend. L'autre très célèbre portrait du père Taillon est de face.



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Jean-Baptiste Taillon, 1920
Pastel sur papier, 37,5 x 29 cm
Coll. part.
Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 103, p. 263.

On devine bien à regarder ce bonhomme de quel dur labeur fut fait son existence, de quels événements furent faits ses saisons, sinon toujours de quel impondérable fut tissé son monde. Mais le bonhomme de Suzor-Coté suggèrerait quelque chose de plus grand que soi. L'âme canadienne française, dit-on. Ce serait par là qu'il échapperait à la réification, en se donnant comme l'incarnation d'une essence. Platon avait déjà marqué dans le *Phédon*, l'affinité de l'âme et des Idées. L'âme, dit Socrate, semble avoir « plus de ressemblance et de parenté » avec les Formes intelligibles, ces essences toujours semblables à elles-mêmes, uniques, et immuables, invisibles, par opposition aux choses visibles, multiples

et contraires, qui dans leur perpétuel changement, relèvent des sens.

On conçoit aisément de quelles idées il s'agit ici dans le tableau de Suzor-Coté. Non pas les Formes intelligibles de Platon, mais les idées mis en avant par le mouvement romantique, les idées de nation, de race, d'histoire nationale. Si bien que le portrait du père Taillon risque de moins de refléter la liberté d'un individu que le caractère d'une « race », les traces d'une « histoire » et les aspirations d'une « nation

Pour la pensée des Lumières, issue de Rousseau et de Kant, « la civilisation ne se réduit pas aux traditions nationales, linguistiques, ou culturelles auxquelles on appartient toujours déjà *naturellement* (de façon inconsciente et involontaire) ; loin d'être rivée aux seules valeurs de l'*enracinement*, elle trouve son essor véritable avec cet arrachement à l'univers naturel par lequel se constitue progressivement un 'monde de l'esprit' ».[3] Le monde spécifique d'un sujet.

[3] Luc Ferry, *op. cit.*, p. 45.



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté

Madame Gauthier, 1925

Fusain sur papier collé sur carton, 46 x 32 cm

Coll. : Musée du Québec.

Figure tirée de L. Lacroix, *Suzor-Coté lumière et matière,* MQ, MBAC, 2002, cat. 124, p. 239.

On dirait que ce portrait de Madame Gauthier s'est inspiré de la figure de la compagne de son *Vieux pionnier*. Elle paraît absorbée dans la lecture de son missel ou autre chose, en tout cas elle ignore la présence du peintre. Figure d'absorption dirait Michael Fried.



Aurèle de Foy Suzor-Coté

La Mère [Lucie] Moreau, 1921

Fusain sur papier, 44,3 x 31,1 cm

Coll. : MNBA, Québec.



Aurèle de Foy Suzor-Coté

Le Père Moreau, 1921

Fusain sur papier collé sur carton, 41,4 x 30,1 cm

Coll. : MNBA, Québec.

Le vieillissement féminin dans la société paysanne évoquée par Suzor n'a pas la même signification que le vieillissement masculin. Si le vieux Esdras Cyr – ou le bonhomme Alphonse[4] Moreau - peuvent servir à illustrer **l'idée** d'une race spécifique d'hommes (les Canadiens français), les vieilles dames peintes ou dessinées par Suzor-Coté, qui pourtant ont engendré cette nouvelle race d'hommes, sont perçues comme irrémédiablement « marquées » par l'âge et le rôle que la société leur a imposé : d'être mère et aide dans les travaux des champs, Le mot n'est pas trop fort. Jeffner Allen parle de la maternité comme

> « … an ideology by which man mark females as women. The mark is the form of specific difference imposed on women's bodies when appropriated by men as a resource for reproductive patriarchy ». [5]

Ne pouvant plus tenir ce rôle à cause de leur grand âge, leur vie glisse dans l'absence de sens. Et Suzor-Coté ne peut peindre que des corps vieillis, flétris, que des ruines. Nulle transcendance de l'idée ne vient donner un sens à ces corps usés, à ces vies ayant vécu sous l'oppression patriarcale par excellence, celle de toutes les sociétés paysannes.

De Madame Moreau, il existe une version en bronze du personnage qui semble ne pas avoir conservé la complexité des sentiments exprimés dans le fusain. [6]

---

[4] Saint Alphonse est le patron des cultivateurs.

[5] Jeffner Allen, " Motherhood : The Annihilation of Women", dans *Women and Values: Readings in Recent Feminist Philosophy*, 2e éd., Marilyn Pearsall (Belmont CA: Wadsworth, 1993), p. 103, cité dans Christine Overall, "Concepts of Life Span and Life-Stages: Implications for Ethics", dans Samantha Brennan, *Feminist Moral Philosophy*, CJP Supplementary Vol. 28, 2002, p. 310-311

[6] Pierre L'Allier a noté qu'une photographie à l'infra-rouge du fusain a révélé que Suzor avait d'abord pensé la représenter avec un chapeau.



Suzor-Coté

Mère Moreau, 1922

Modèle, plâtre teinté, 14,1 x 17,2 x 10,4 cm

Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec.



Suzor-Coté

La Mère Moreau, 1925

Bronze, 14 x 16 x 10,5 cm

Coll. : Power Corporation of Canada.

Il ~~ne s'~~ s'agit ~~plus que~~ maintenant du portrait d'une femme forte, d'une maîtresse femme un peu redoutable, une sorte de Mémère Bouchard, avant la lettre, qui n'a plus par contre la complexité qu'elle affichait dans le fusain. Coulée dans ~~le bronze~~ le bronze elle devient elle aussi une idée.

La race, le vieillissement, autant de clés pour comprendre ces pastels de Suzor-Coté. Mais il nous reste à exposer la principale, celle qui va nous faire entrer dans le vif du sujet aujourd'hui. Nous posions la question : pourquoi des paysans s'il s'agit de créer le type du canadien français par excellence?

Agriculturisme

Il est certain qu'au moment où Suzor-Coté peignait ses têtes d'habitants, un fort courant de pensée « agriculturiste », pour reprendre l'expression de l'historien Michel Brunet, sévissait au Québec. C'était l'époque où des milliers d'agriculteurs quittaient

définitivement leur terre pour s'installer dans les villes, tant au Québec qu'aux États-Unis. Les penseurs *agriculturistes* s'en alarmaient, craignant la disparition des traditions et des modes de vie ancestraux, quant ce n'était pas la perte des valeurs morales. Comme Michel Brunet le disait :

> «L'agriculturisme est avant tout une façon générale de penser, une philosophie de la vie qui idéalise le passé, condamne le présent et se méfie de l'ordre social moderne. C'est un refus de l'âge industriel contemporain qui s'inspire d'une conception statique de la société ». [7]

Pour ce courant de pensée, la vie à la campagne, dans la belle nature du Bon Dieu, est le mode de vie idéal. Par contraste, la ville est un lieu de perdition, où l'ex-agriculteur perd son indépendance économique (l'autarcie de la vie sur la ferme), succombe aux tentations d'une société de consommation et perd ses habitudes frugales.

Les tenants de cette idéologie sont surtout des membres du clergé, mais aussi quelques intellectuels laïcs, formant l'élite clérico nationaliste du temps.

Il est certain qu'au moment où Suzor-Coté peignait ses têtes d'habitants ou les transposait dans le plâtre ou le bronze, ce fort engouement pour le terroir (*tang of the soil*) existait au Québec.

Cet engouement est un phénomène urbain, en ce sens qu'il naît et se développe dans les villes, au sein de l'élite bourgeoise et cléricale. Ce n'est pas un phénomène rural, qui se serait développé dans les campagnes, chez des

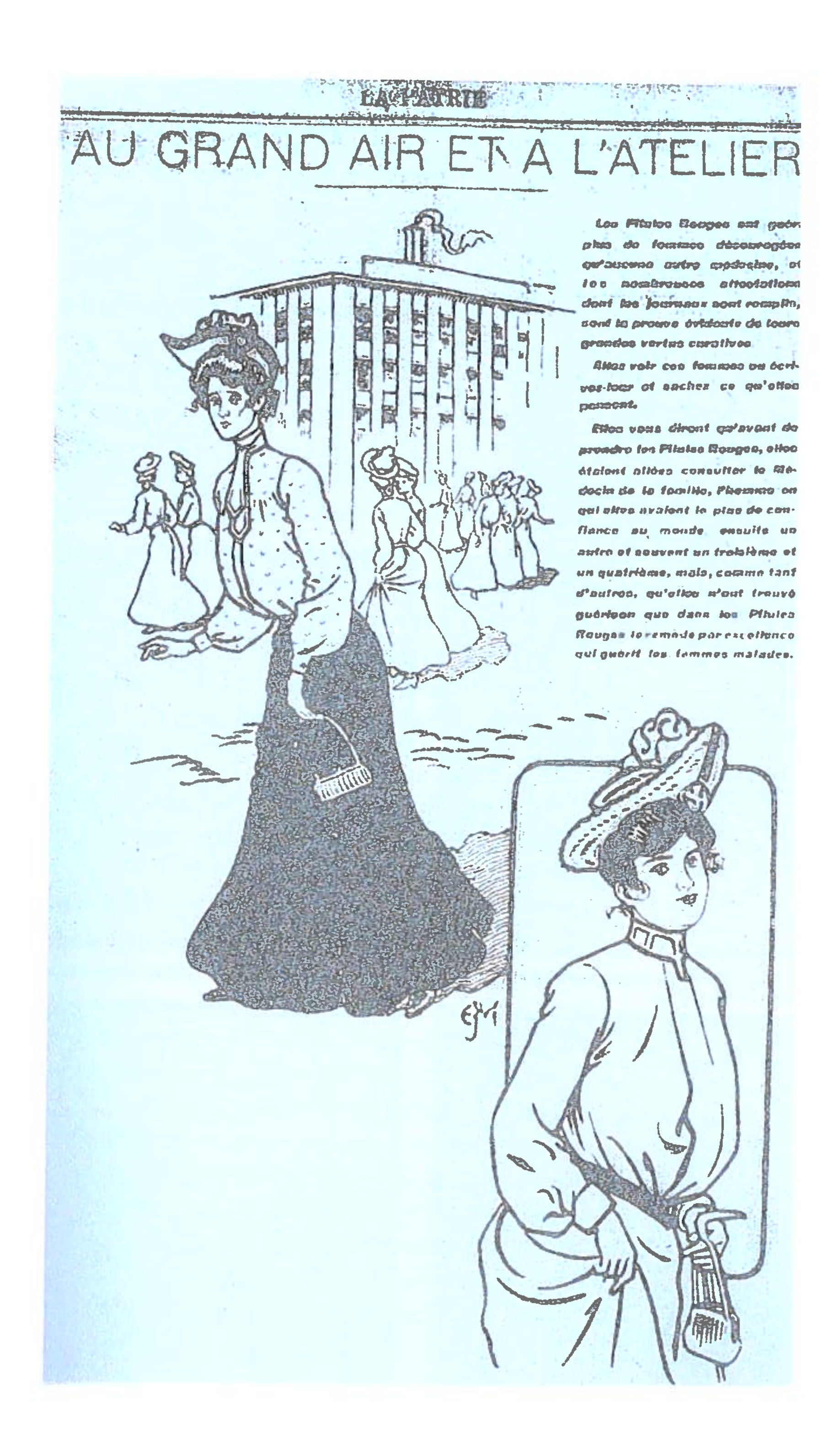
---

[7] **Voir Michel Brunet, « Trois dominantes de la pensée canadienne française : l'agriculturisme, l'anti-étatisme et le messianisme »,** ***La présence anglaise et les Canadiens,*** **Montréal, Beauchemin, 1958, p. 113 – 166.**

gens qui auraient aimé leur condition et craint comme la peste de déménager en ville. Au contraire, on assiste, avons-nous dit, à un exode rural massif durant toute la période. Ceux qui le déplorent sont moins les paysans eux-mêmes que précisément ces mêmes élites clérico nationalistes. Mais au fur et à mesure où l'urbanisation du Québec se développe, la nostalgie pour la campagne, pour les traditions et pour le passé augmente.

On peut trouver dans l'œuvre de l'illustrateur Edmond-J. Massicotte récemment mis en valeur par David Karel au Musée national des beaux-arts du Québec, une curieuse confirmation de ce que nous avançons ici. Curieuse parce qu'elle s'exprime par le biais de la publicité, donc par le biais d'une dimension bien identifiée du modernisme. Après tout, la publicité sert l'industrie et le commerce.

Dans ses dessins publicitaires, Massicotte exploite l'opposition de la ville et de la campagne, l'atmosphère insalubre des villes et le bon air de la campagne. Ainsi dans cette annonce publicitaire, l'effet désastreux sur la santé des femmes du travail en usine est opposé à la vie en plein air à la campagne.

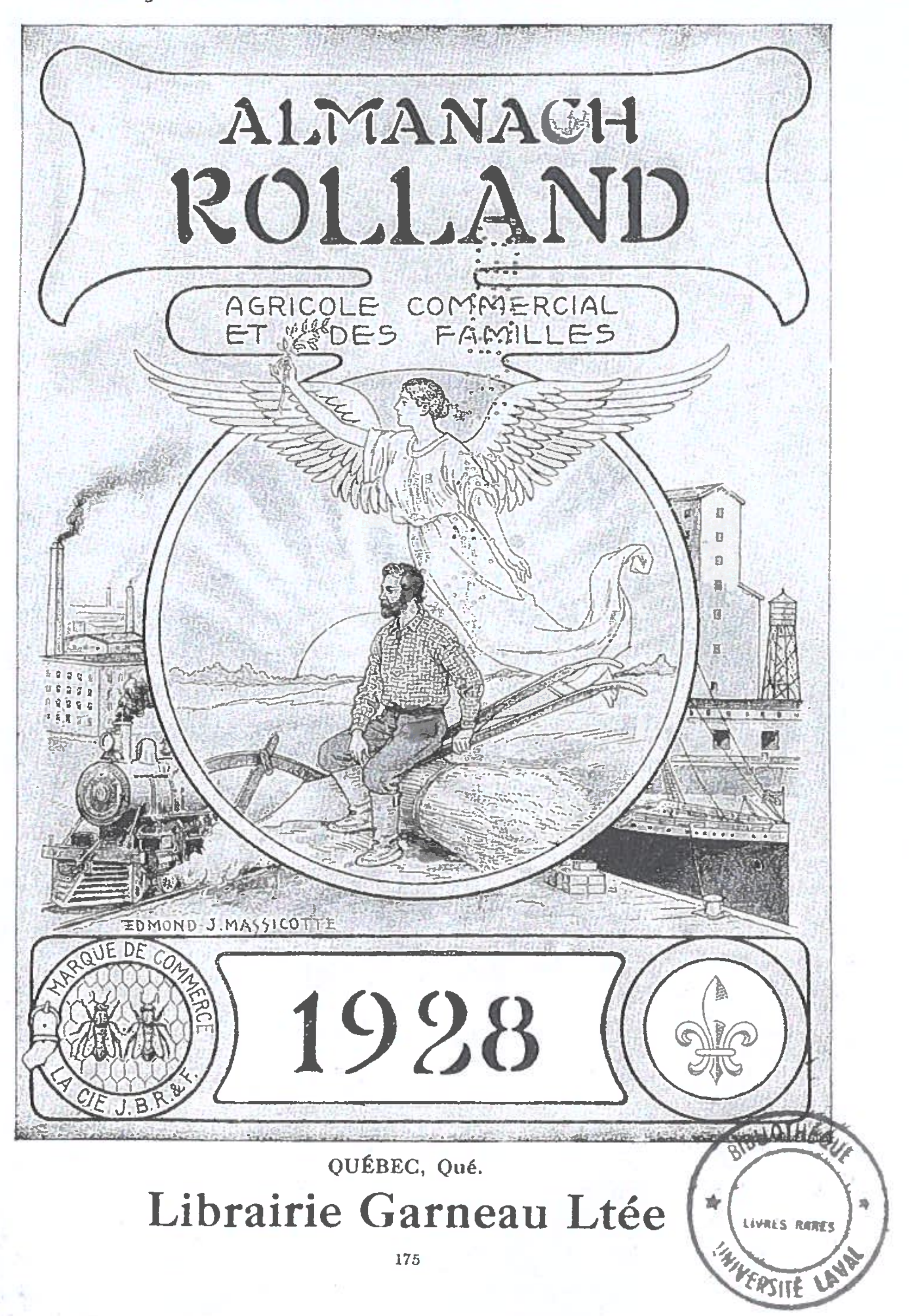


Il s'agissait d'une annonce des « pillules rouges »... pour les femmes pâles! Dans un dessin préparatoire à cette singulière composition, Massicotte avait donné un beau sourire à la femme qui évoquait la vie en plein air.



On retrouve le même genre d'opposition dans cette page couverture d'*Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*.

62ième ANNÉE. LE PLUS VIEIL ALMANACH FRANÇAIS SE PUBLIANT AU CANADA 1866-1928



Il est clair que l'auteur oppose à la vie inspirée (d'où l'ange?) du paysan assis sur sa charrue et sur une botte de foin, la pollution de la ville, avec sa fumée de

cheminée et la vapeur d'un train, sans parler du côté déprimant des architectures industrielles évoquées à l'arrière plan.

Mais la série des dessins publicitaires de Massicotte la plus curieuse, car elle mêle plusieurs registres à la fois, est celle qu'il a consacré aux auvents (*awnings*) de la Compagnie d'Auvents des Marchands Ltée. Cette publicité se présente comme une bande dessinée dans laquelle un personnage de vieux *canayen* - qu'il nomme le père Ladébauche (débauche en anglais c'est *debauchery, dissolute living*) - vante les mérites des produits de cette compagnie. Voici quelques exemples.

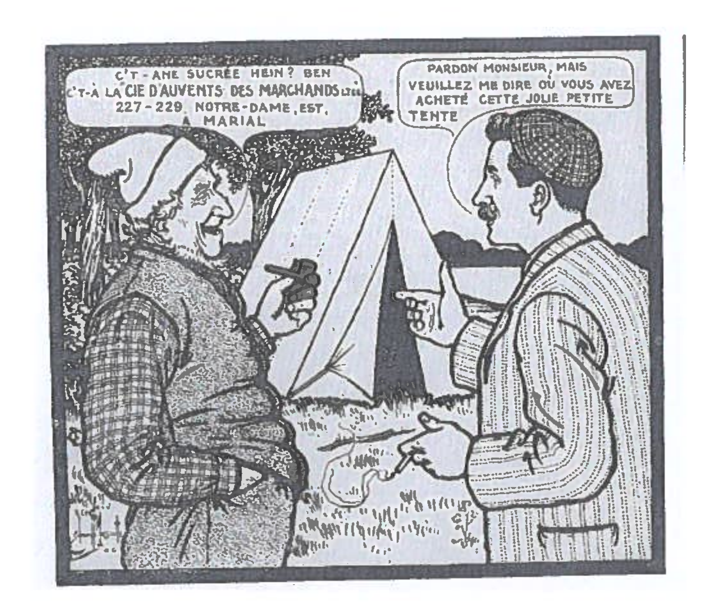


Le ballon se lit comme suit : « Bonguienne de bonguienne, en voulez-vous, un bon conseil? Ben allez toujours à la CIE D'AUVENTS DES MARCHANDS LTÉE pour vos blinds, et vous m'en direz des nouvelles ».

Ce qui est étrange ici, c'est qu'un représentant de la tradition, avec sa tuque et sa pipe, édenté en plus, soit en train de vous encourager à la consommation!

L'utilisation du joual (y compris avec l'anglicisme « blinds » pour stores) va dans le même sens.

Cette compagnie vendait aussi des tentes et donc encourageait les citadins à aller se recréer dans la nature, autrement dit de faire en sens inverse l'exode rural.



Le dialogue se lit comme suit :
- Pardon Monsieur, mais veuillez me dire où vous avez acheté cette jolie petite tente?
- C't-ane sucrée hein! Ben ct-à la CIE D'AUVENTS DES MARCHANDS ltée, 227-229 Notre-Dame est, à Marial.

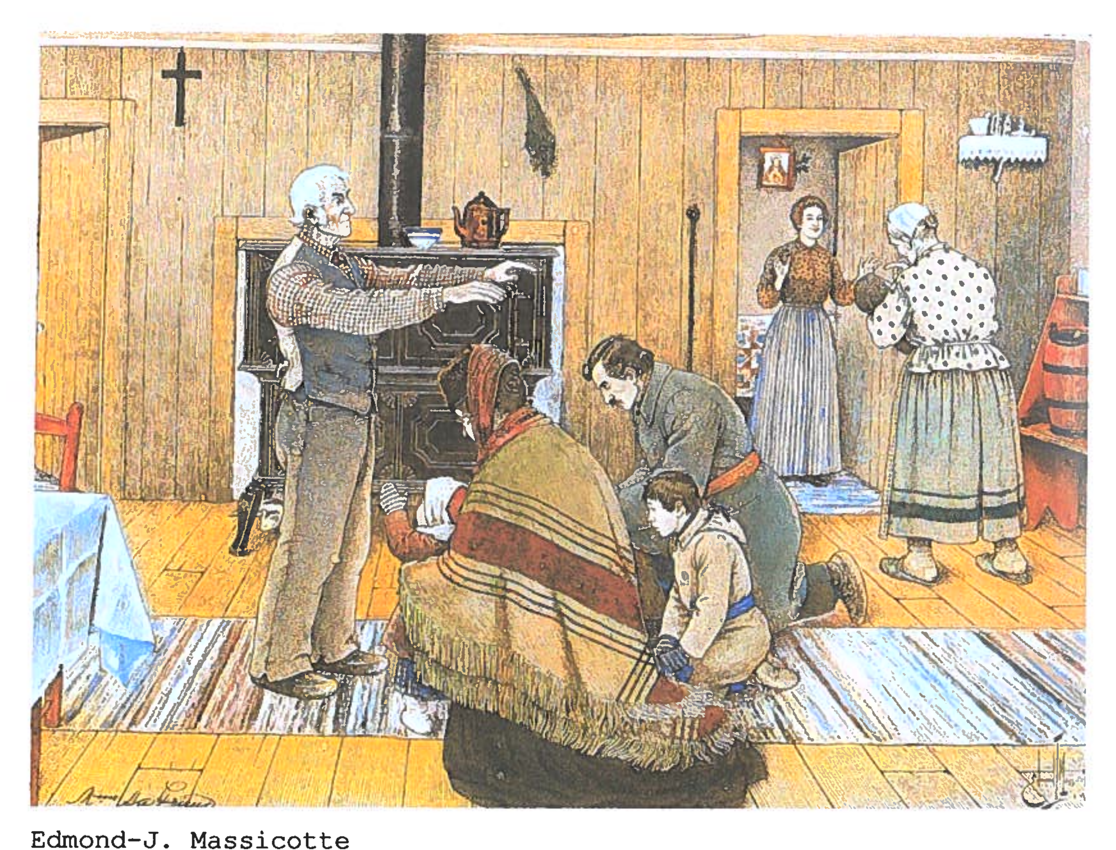
Cette fois le bon français du client contraste avec le joual du « publicitaire »! Il s'agit donc pour Massicotte d'associer les produits commerciaux contemporains au folklore. Karel a proposé la réflexion suivante, que je trouve fort juste, sur le lien entre folklore et publicité.

> Le choix du père Ladébauche, archétype de l'honnête homme qui ne « s'enfarge pas dans les fleurs de tapis », semble idéal. Sa culture traditionnelle en fait un bon juge des produits manufacturés, car il laisse entendre qu'ils sont aussi bien faits que des

> produits artisanaux du bon vieux temps. Son expérience des campagnes l'autorise à appuyer la vocation plein air des « produits imperméables » - tentes et poêles pour le camping, vêtements, canot, agrès de pêche, etc. - qui sont des instruments d'évasion de la ville... On le voit, ce père, cet aïeul de tout le monde, vend le contraire de ses propres valeurs : ce qui est neuf parce qu'il est vieux, ce qui est rapide parce qu'il est lent et ce qui est fabriqué en série parce qu'il sait faire les choses à la main, ce qui convient à la ville parce qu'il est de la campagne. Il compense toutes les tares de la modernité.

Et personne, bien sûr, ne s'avise que lui qui prêche une sorte de retour à la terre, le fait en ville! (p. 95)

b) C'est le sociologue amateur Léon Gérin qui remarqua le premier en 1901 qu'il y avait pour ainsi dire deux littératures du terroir : l'une drolatique et narquoise, l'autre admirative et respectueuse. On pourrait dire que les dessins publicitaires de Massicotte appartenaient à la première et les pastels de Suzor-Coté à la deuxième. Mais il ne fallait jurer de rien. Massicotte finit par passer dans le deuxième camp, dans une série de lithographies très fouillées, censées représenter les coutumes d'autrefois et qu'il finira par réunir en album après les avoir vendu à la pièce ou transformé en illustrations pour l' *Almanach Beauchemin*.



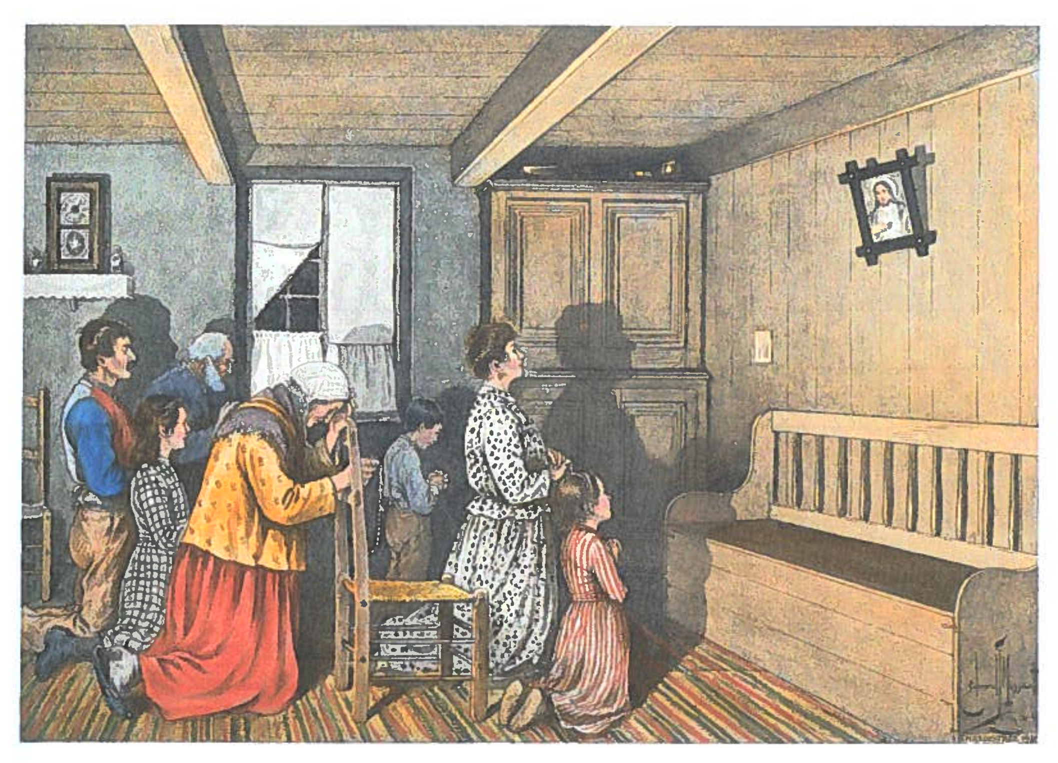
Edmond-J. Massicotte
La Bénédiction du Jour de l'an, 1912

D'abord à cause des valeurs familiales et religieuses, illustrées ici par la coutume de la bénédiction du grand-père au jour de l'an; et par la suggestion d'une famille nombreuse pour le jeune couple agenouillé. Notez aussi la croix de la tempérance au mur et le Sacré-cœur dans la pièce du fond. Pour le reste Massicotte a multiplié les indices du bon vieux temps, comme le poêle à deux ponts, la banc des sceaux, la théière de Portneuf, le plat de faïence et la catalogne au plancher.



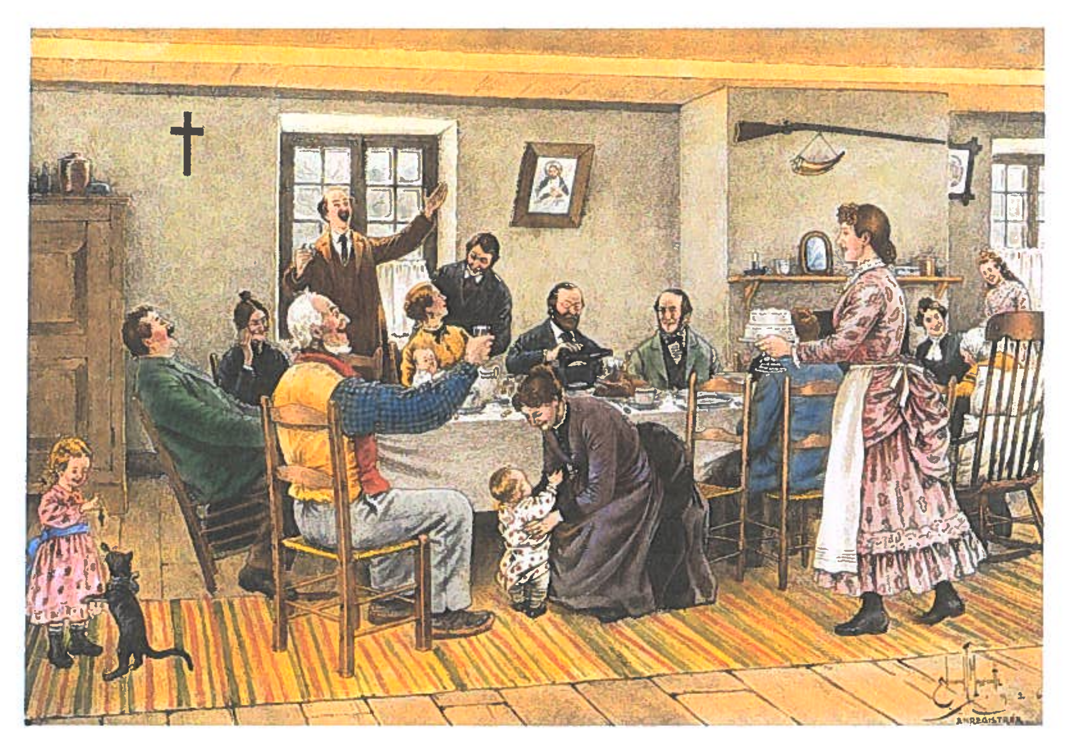
Edmond-J. Massicotte
La visite de la quête de l'Enfant-Jésus, 1914
Dessin

Une autre bénédiction. Celle-ci, du curé. On notera comme la maison est bien rangée, avec le missel (plutôt que la Bible - peu lue dans les foyers catholiques visés par Massicotte - lire la Bible, c'est bon pour les protestants!) sur une petite table au premier plan et les chaises bien alignées contre le mur. L'iconographie au mur par contre est profane : « Aimez vos parents » et le portrait d'un politicien ou d'un ancêtre (?) et un petit calendrier.



Edmond-J. Massicotte
La prière en famille, 1924
Photogravure rehaussée à l'aquarelle

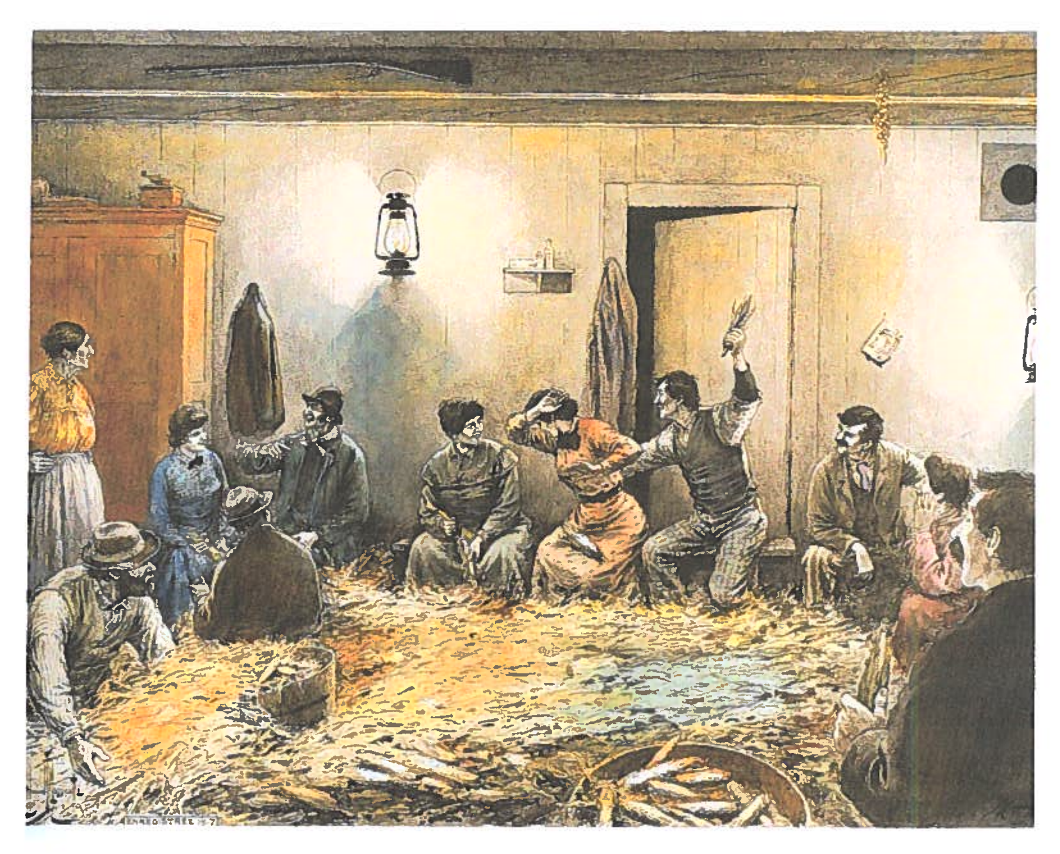
Autre sujet traditionnel : la prière en famille. Ici devant une image du Sacré-cœur. On notera l'horloge sur une tablette à gauche; la chaise à fond de paille tressé qui sert de prie-Dieu à la vieille et les catalognes sur le plancher.



Edmond-J. Massicotte
Le traditionnel gâteau des rois, 1926
Photogravure rehaussée à l'aquarelle, 1926.

La fête de l'épiphanie s'accompagnait d'un plantureux souper pour toute la famille et les amis. Au dessert la maîtresse de maison apportait un gâteau dans lequel avaient été caché une fève et un pois. Celui qui trouvait la fève dans son morceau de gâteau devenait le roi. Et celle qui trouvait le pois, devenait la reine. On les couronnait de couronnes en papier et les fêtaient particulièrement.

Le décor a été minutieusement reconstitué, depuis le bahut à gauche jusqu'à la chaise berçante de l'aïeule à droite. Au mur on voit la croix de tempérance, que semble contredire un des convives versant une verre de bière à son voisin...jusqu'à ce que s'on avise que la bière ne question est probablement de la bière d'épinette (*spruce beer*) non alcoolisé. On notera enfin le fusil et le cornet de poudre au dessus de la cheminée, armes qu'on a vu sur le socle du Vieux pionnier de Suzor-Coté.



Edmond-J. Massicotte
Une épluchette de blé d'Inde, 1917
Photogravure rehaussée à l'aquarelle.

Massicotte donne aussi une image assez joyeuse du bon vieux temps, comme ici. Un des rituels obligés d'une épluchette de blé d'Inde (*a corn-husking party*) était que l'homme qui trouvait un épi rouge avait le droit d'embrasser sa voisine, laquelle paraît bien prude sur cette gravure.

Or il y a un lien puissant entre ce courant ruraliste et le nationalisme canadien français. Et celui qui a le mieux articulé ce lien est une fois de plus le chanoine Lionel Groulx. Même si l'on trouve sous sa plume quelques

déclarations en faveur du développement industriel de la Province, comme l'a rappelé Gérard Bouchard, dans son livre récent, *Les deux chanoines. Contradiction et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx,* Boréal, Montréal, 2003, on trouve surtout exprimée beaucoup de réticences à l'égard ville, comme habitat social et culturel et un éloge dithyrambique de la vie à la campagne. C'est à la campagne qu'il lui semblait s'être le mieux sauvegardé le caractère propre de la race canadienne-française, mais aussi bien sa culture, sa religion, sa langue, ses coutumes - bref sa différance nationale.



Dessin de Félix Vallotton (1865-1925) publié dans *Le livre des masques* de Rémy de Gourmont, en deux tomes, 1896 et 1898, au Mercure de France

L'influence de Maurice Barrès

Je me suis demandé si l'on pouvait trouver des sources à cette pensée ruraliste. G. Bouchard ne s'est pas intéressé à cette question. Mais Louis Balthazar a insisté sur l'influence de Maurice Barrès.[8] Tout comme le nationalisme barrésien, celui de Groulx est « tout entier axé sur la fidélité à la nation et à la terre des aïeux ».[9] Maurice Barrès était un anti-intellectualiste et fondait sa passion du Moi national sur le culte de la Terre et des Morts et il entonnait l'hymne de l'enracinement. Barrès fera la théorie des « déracinés », dont les Juifs, comme des gens ayant perdu le contact avec la terre. Avec lui, le nationalisme se rétracte dans son pré carré.[10] « Qu'est-ce que j'aime dans le passé ? demande Barrès. Sa tristesse, son silence et surtout sa fixité. Ce qui bouge me gêne ».[11] D'où sa dénonciation de la « décadence », synonyme du changement. Le changement c'est le mal. L'enracinement, c'est le bien. L'enracinement et donc la métaphore de l'arbre... Voyez ce qu'écrivait cet imbécile de Louis Veuillot dans *L'Univers*, novembre 1870 :

> Moi, chrétien catholique de France, vieux en France comme les chênes et enracinés comme eux, je suis constitué, déconstitué, reconstitué, gouverné, régi, taillé par des vagabonds de l'esprit et de mœurs. Renégats et étrangers, ils n'ont ni ma foi, ni ma

---

[8] Sur Barrès, voir Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le Nationalisme français 1884 – 1902*, Colin, Fondation nationale des sciences politiques, 1972.

[9] Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1986, p. 96. Voir aussi Pierre Trépanier, « Notes pour une histoire des droites intellectuelles canadiennes françaises à travers leurs principaux représentants, 1770 – 1970 », *Les Cahiers des dix*, Les éditions La Liberté Sainte-Foy, 1993; Susan Mann Trofimenkoff, *Action française : French Canadian Nationalism in the Twenties*, University of Toronto Press, 1975 qui traite de la « French connexion » du nationalisme canadien français, p. 18 – 26.

[10] Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Seuil, Paris,1982, p. 21.

[11] Maurice Barrès, *Mes Cahiers*, XI, cité par André Gide, *Journal I*, Gallimard, « La Pléiade », 1951, p. 1064.

prière, ni mes souvenirs, ni mes attentes. Je suis sujet de l'hérétique, du Juif, de l'athée et de composé de toutes ces espèces qui n'est pas loin de ressembler à la brute. [12]

Ou encore dans la même veine ce mot d'un François Brigneau : « Moi, j'aime la France et une certaine France, une France agricole, familiale, artisanale; je n'aime pas la France des villes ». [13] On voit que la valorisation du passé va avec celle de la terre. On attribuera au monde paysan la même fixité qu'au passé. Le monde rural ne change pas. Il est gouverné par le cycle des saisons. Alors que la ville est le lieu de la décadence et donc du changement.

L'hypothèse que je formule est donc que le succès de la série de dessins et de tableaux de Marc Aurèle de Foy Suzor-Coté représentant des vieux habitants, ne s'explique que par ce courant barrésien, dans lequel a baigné le chanoine Groulx et qu'on peut qualifier de ruralisme, ou d' « agriculturisme ».

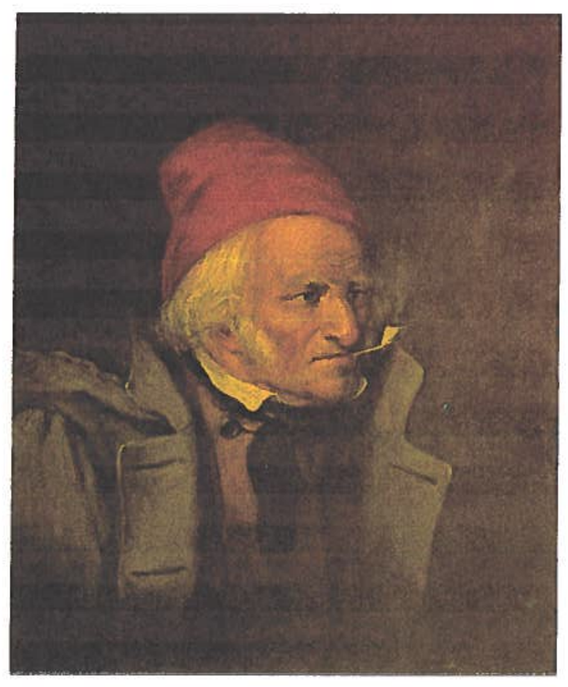
Cornelius Krieghoff

Je me suis demandé si on pouvait trouver des précédents aux portraits d'habitants de Suzor-Coté en art canadien ? En fait, il y en a, et venant d'une toute autre source que Suzor-Coté. On l'a vu Suzor-Coté baigne dans la pensée agriculturiste et il pouvait penser toucher l'âme de ses compatriotes en peignant ces vieux pionniers, cette race en train de disparaître, familière aux plus vieux d'entre

---

[12] Cité par Pierre Perrard, *Juifs et Catholiques français,* Fayard, paris, 1970.
[13] Cité dans André Harris et Alain de Sédouy, *Qui n'est pas de droite?,* éd. du Seuil, 1978, p. 90 – 91.

nous. Cela ne pouvait être le cas de Cornelius Krieghoff, qui lui aussi a fait des portraits d'habitants canadiens français.



Cornelius Krieghoff
Habitant with red tuque and pipe, 1860
Huile sur toile, 28,3 x 23 cm
Coll. : McLaughlin Gallery, Oshawa.

On pourrait penser que cette production de Krieghoff - de caractère très nettement commerciale - était destinée à une clientèle anglophone et comme telle, ne pouvait exprimer beaucoup d'attachement à ces vieux pionniers. Pour Krieghoff, ces habitants seraient manifestement plutôt des «types», ~~des personnages typiques,~~ que des individus particuliers. Krieghoff ne leur aurait rejeté qu'un regard distant et généralisateur...

En réalité, les choses sont un peu plus complexes, il me semble. On pourrait faire de Krieghoff le premier représentant de l'idéologie de la nation comme *Volkgeist* sur notre sol. De quoi s'agit-il? On doit faire la

distinction entre deux conceptions de la nation. Les Lumières définissent la nation comme le résultat d'un contrat social (Rousseau, Kant) librement consenti. Pour faire parti d'une nation il faut le vouloir, il faut consentir à certaines obligations, ~~et accepter avec reconnaissance~~ pour bénéficier de certains droits. S'est opposé à cette conception de la nation, une nation définie par les penseurs romantiques allemands, comme issue du *Volkgeist*, c'est-à-dire par l'esprit d'un peuple. Pour faire partie d'une nation ainsi entendue, il faut être né sur son territoire, parler sa langue maternelle, partager les mêmes coutumes, la même histoire, et le même destin. Il n'est donc plus question de choisir. Les choix sont déjà faits avant même notre naissance.

Par ses origines mi-hollandaise et mi-allemande, Krieghoff se sentait probablement plus d'affinité avec le concept de la nation-volkgeist que la nation-contrat. Ne serait-ce que pour cette raison, il vaut la peine, me semble-t-il, de s'attarder à sa production « commerciale ». Cette interprétation permet en particulier de dépasser les points de vues contradictoires qui font de ces têtes ou des caricatures exprimant un certain mépris pour les canadiens français, ou des morceaux bon enfant sans trop de conséquence et à propos desquels il n'y aurait pas à fouetter un chat. En réalité, ce que Krieghoff a cherché à faire, c'est comme Suzor-Coté le fera après lui, de créer des types représentatifs de la nation canadienne française, en partant de la conviction qu'il n'y a pas de nation, si petite, ou si insignifiante qu'on la suppose, qui ne produisent ses types humains caractéristiques. Et à vrai dire, Kriegoff pouvait trouver dans la pensée allemande un antécédent important à une telle pensée en la personne de

Herder, auteur d'*Une autre philosophie de l'histoire*, 1774. Herder affirmait en effet que « toutes les nations de la terre - les plus huppées comme les plus humbles - ont un mode d'être unique et irremplaçable ».[14] « Loin que l'homme soit de tous les temps et de tous les pays, à chaque période historique et à chaque nation de la terre, correspond un type spécifique d'humanité »,[15] pensait encore Herder et Krieghoff croyait avoir trouvé celui de l'habitant canadien français. Contrairement à l'idéologie du contrat social qui vise à une certaine homogénéité de consentement entre tous les ~~mêmes~~ membres d'une même nation (droits et devoirs), l'idéologie du Volkgeist s'accomode facilement du pluriculturalisme. C'est au nom même de cette idéologie que Krieghoff s'est intéressé à la culture canadienne française comme d'ailleurs à la culture amérindienne, donc aux cultures au pluriel (plutôt qu'à la culture).

Ces tableaux de petites dimensions représentant des portraits d'habitants cherchaient onc à définir un type. Comme la demande était grande, Krieghoff en a fait plusieurs qui se ressemblent tous.



---

[14] Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987, p. 16.
[15] *Id.*, p. 17.

Cornelius Krieghoff
Head of an habitant, [Portrait d'un habitant]
h. t., 9 ¼ x 8 1/8 po.
Signé en bas à droite : « C. Krieghoff »
Coll. : Musée McCord, Montréal
repr. dans R. Vézina, *Cornelius Krieghoff, peintre de mœurs*, Ottawa, Éditions du Pélican, 1972, p. 107 ; J. Soucy et coll., *Cornélius Krieghoff 1815-1872*, Musée du Québec, 1971, cat. 46 Ai une photocopie en n. et b.

Personnage adulte, regardant vers la gauche, tenant une pipe en envers entre ses lèvres. Krieghoff cherche à la fois à donner assez de généralité aux traits du personnage et assez d'individualité pour en faire une image crédible, qui ne soit pas caricaturale. Il n'est pas sûr qu'il ait toujours réussi.

Krieghoff comprend vite l'importance du costume et en particulier de la tuque dans la caractérisation du personnage. Cette fameuse tuque rouge deviendra le signe distinctif du canadien français et les Patriotes de 1837 ~~l'avaient~~ sont adoptée comme signe distinctif. L'autre attribut retenu par Krieghoff est la pipe, le tabac~~; au quel son ascendance hollandaise pouvait donner une signification particulière~~.

Mais Krieghoff ne s'en tient pas à ce seul type d'habitant. Il finit par développer, comme Suzor-Coté le fera plus tard, un type de vieux pionnier, auquel il conserve la tuque. Il en produira plusieurs variations, mais sans jamais en changer l'essentiel.



Cornelius Krieghoff

Head of Habitant [Tête d'habitant] ou *Portrait d'habitant*

huile sur toile, 13 ¼ x 10 po.

Signé en bas à droite : « C. Krieghoff »

Coll. : Musée des beaux-arts, Montréal (Legs de Mme J. R. H. Molson 1910)

repr. dans Hugues de Jouvancourt, *Cornelius Krieghoff*, Montréal, Stanké, 1979, p. 80 ; J. Soucy et coll., *Cornélius Krieghoff 1815-1872*, Musée du Québec, 1971, cat. 48. Ai une photocopie en n. et b.

Tête de vieillard, presque de face, lèvres entrouvertes, montrant les dents, regardant vers la droite et vers le haut.



Cornelius Krieghoff
Habitant avec sa hache et une scie ou *L'Habitant*, 1858
huile sur toile, 10 ½ x 8 ¾ po.
Signé et daté en bas à gauche sur le montant de la scie : « C. Krieghoff, Québec 58 »
Coll. : Royal Ontario Museum, Toronto
repr. dans R. Vézina, *Cornelius Krieghoff, peintre de mœurs*, Ottawa, Éditions du Pélican, 1972, p. 93 ; J. Soucy et coll., *Cornélius Krieghoff 1815-1872*, Musée du Québec, 1971, cat. 49. Ai une photocopie en n. et b.

Il n'est guère que ce tableau qui déroge quelque peu à la série en présentant le pionnier en action. Tenant une hache et une scie, ce vieillard est présenté comme un défricheur. Il en a à la forêt. C'est en effet sur la forêt qu'il a gagné son lopin de terre à cultiver.

On notera la ceinture fléchée ; ce qui a donné lieu à toute sorte de commentaires désobligeants à l'égard de Krieghoff, car la ceinture fléchée ne serait portée qu'en temps de fête ou de cérémonie ; certainement pas pour aller au travail ![16]

---

[16] On renvoie à Marius Barbeau, *Ceinture fléchée*, Montréal, L'Étincelle, 1973, p. 53.

Comment par ailleurs situer l'œuvre de Krieghoff non plus par rapport à Suzor-Coté, mais par rapport aux scènes rurales de Massicotte? .

En fait ce qui invite d'avantage à une comparaison avec Massicotte ce ne sont pas les portraits plus ou moins stéréotypés de Krieghoff, mais les scènes de genre. Comme Massicotte, Krieghoff avait le goût du théâtre et vous noterez que ses compositions sont très semblables.



C. Krieghoff
Breaking lent (or A Friday's Surprise), *1847*
Huile sur toile, 36,3 x 54,3 cm
Coll. : The Thompson Collection, Toronto.

Le prêtre paraît à gauche de la scène et porte sa canne à son menton, prêt à fulminer contre ses paroissiens. Un vieillard soulève ~~son chapeau~~ sa tuque à l'arrivée du curé; une vieille lève les ~~bras~~ mains au ciel au centre de la composition.

Le personnage qui nous tourne le dos refile sa côtelette au chien qui n'en revient pas de l'aubaine. La dame au bout de la table cache prestement la sienne sous une assiette, alors que celle qui a probablement été responsable de la cuisine n'ose pas sortir et se cache derrière la porte.

Krieghoff est revenu une seconde fois sur le sujet.



C. Krieghoff
Breaking the lent, 1848
Huile sur toile, 31,8 x 41,3 cm
Coll. : Power Corporation, Montréal.

Voici comment le grand historien d'art canadien français Gérard Morisset décrivait cette seconde version du même sujet.

> Dans la salle de famille d'une maison de campagne, quelques jeunesses sont à table : un jeune homme vêtu d'un capot d'étoffe du pays, chaussé de souliers de boeuf et coiffé d'une tuque bleue; un autre adolescent vu de dos, portant un gilet beige et une chemise

rouge; une jeune fille et un enfant. Ces jeunesses s'empiffrent de tranches de porc frais et de cretons, lorsque soudain le curé du village entre sans frapper, le chapeau sur la tête et la physionomie hargneuse, voulant s'assurer que ses paroissiens respectent les dures prescriptions du carême. En voyant le curé, la grand-mère demeure interdite; l'un des enfants pris en flagrant délit de gourmandise, courbe l'échine comme pour amortir une taloche, tandis que la maîtresse de la maison entrebâille la porte pour voir la figure de l'importun.

~~La version de la collection Thompson est plus élaborée?~~

Abordant un sujet délicat, puisqu'il mettait directement en scène des membres du clergé - Harper a suggéré que dans le tableau de la collection Thomson ce pourrait être Chiniquy lui-même qui serait représenté, alors que le vieux curé en habit plus traditionnel serait le curé Brassard de Longueuil où Chiniquy logeait - il me semble que Krieghoff prend directement le côté des Canadiens français et dénonce l'un des premiers, les exagérations moralisatrices de l'Église catholique. Nous sommes loin des images sucrées de Massicotte, où l'idée de mettre en question le comportement du clergé ne ~~lui~~ serait jamais venu à l'idée, même de loin.

Krieghoff prend le côté des habitants, contre leurs curés. Cela suppose de sa part une distance critique qui vient de sa position d'étranger, mais d'étranger capable d'empathie avec son sujet. La position de Krieghoff est unique de ce point de vue. Il prétend à une vue plus authentique du *Volkgeist* canadien français que celle que voudrait lui imposer ses élites cléricales ou autres. Les

scènes de beuveries à l'Auberge Chalifou n'ont pas d'autres significations. Ah, les auberges!



Cornelius Krieghoff
Au petit matin, la fin d'un bal champêtre au Canada, 1857 (détail)
Huile sur toile, 61,2 x 91,4 cm
Coll. Thomson

Cette fois, c'est clair! Une auberge au petit matin, alors que les gens ont fêté toute la nuit et s'apprêtent à revenir chez eux dans un état d'ébriété avancée. Voyons cela de plus près. À droite, on voit une dame et son fils sur le balcon envoyant des boules de neige au mari, qui

s'apprête à en faire autant. En bas, un couple d'amoureux bien installé dans une voiture à patins de métal étroit et à haute sur patte, si je puis dire s'apprête à partir. On aura compris que cette voiture sur patins de fer et à caisse élevée est une voiture de bourgeois, possiblement anglophones, que Krieghoff met en opposition à gauche avec une berline d'habitants.



Il s'agit en effet d'un détail du même tableau. Leur cheval qui s'est emballé et leur voiture s'est renversé avec ses amoureux et son conducteur. Vous noterez l'affiche au-dessus de leur tête : J. B. Jolifou

aubergiste, avec un cheval et deux barils de rhum. La cause et l'effet, autrement dit. C'est clair, les bourgeois sont plus en contrôle. Nos gens le sont moins.

Mais Krieghoff est revenu sur le sujet quelques années plus tard et comme vous allez voir, il a singulièrement changé les rôles.



J. B. Jolifou, Aubergiste, 1871
Huile sur toile, 55,9 x 92,1 cm
Col. Thomson

Dans ce tableau de 1871, vous retrouvez l'opposition entre les deux types de voiture : la voiture à fins patins de métal à droite et la berline d'habitants à gauche. Mais cette fois, c'est le cheval des bourgeois qui s'énerve et qui est prêt à partir, à vide, au grand désarroi de son conducteur, alors qu'à l'autre bout du tableau, à gauche, nos gens semblent plus en contrôle, capables d'une dernière conversation avent de prendre la route.

Entre les deux groupes, certes, on retrouve dans les deux tableaux à peu près les mêmes personnages dans des attitudes semblables: le *violoneux* qui a trop bu et se promène avec une bouteille dans un cas, un fanal (en plein jour) dans l'autre; celui qui se tient la tête entre les mains dans l'escalier ; ou celui qui lève son verre à gauche sur la galerie. Pour le reste les gens semblent plutôt en contrôle, comme dans le tableau 1871, les commères qui parlent ensemble au pied de l'escalier ou les deux types qui s'amusent du comportement du violoneux (l'un des deux est probablement Krieghoff lui-même), le petit couple d'amoureux à droite au pied de la galerie.

Là aussi, il importe de comprendre la situation avant de porter un jugement. Cette fois ce n'était plus, comme dans le cas des barrières à péage, avec l'État que les habitants avaient affaire mais avec l'Église! « Le moyen d'établir les bonnes moeurs dans une paroisse est d'y détruire les divertissements », conseillait un évêque à l'un de ses curés. Les fêtes, les charivaris, les carnavals représentaient autant d'occasion de chanter, de danser, de boire, de jouer aux cartes (...) autant d'activités ... jugées immorales! Une instruction de 1870 recommandait de « ne pas fréquenter une femme qui se plaît à danser », car la « salle de danse » est « la boutique du démon »!

Or « la boutique du démon » par excellence, aux yeux des autorités ecclésiastiques, était l'auberge, « ces maisons publiques de libertinage », « ces asiles de dissipation et de fainéantise », tonnait un évêque. [17] Tous les efforts visant à faire fermer ces lieux de perdition

---

[17] Cité dans Jean-Marie Fecteau, *Un nouvel ordre des choses : la pauvreté, le crime et l'État au Québec, de la fin du XVIIIe s;ècle à 1840,* Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 175.

échouèrent. Leur popularité ainsi que leur nombre ne cesseront de croître durant toute la période.

La boisson et l'ivrognerie devinrent dans les années 1840 un problème majeur en Bas-Canada. Le rhum se vendait bon marché et on en abusait en toutes occasions. Considérant qu'il s'agissait d'un véritable fléau social, Mgr Ignace Bourget décida de prendre les grands moyens. Avec l'aide de Mgr Charles Forbin-Janson, évêque de Nancy et grand apôtre de la tempérance en France, il lança des campagnes de tempérance dans tout le Québec.

Un des plus zélés curés à la cause de la tempérance fut l'abbé Charles Chiniquy, curé de Beauport, près de Québec. Son éloquence à l'emporte-pièce, son style rude pour ne pas dire grossier, sinon toujours son jugement, en firent une des figures dominantes de la croisade pour la tempérance dans les années 1840.

Ni Suzor-Coté, ni Massicotte ne furent aussi critiques des élites cléricales de leur temps. Leur position était de participation, non de distance critique. Ce n'est pas par hasard que Marius Barbeau consacra un livre enthousiaste à Krieghoff. Il le sentait plus proche du folklore qui l'intéressait et que le clergé avait contribué à « refouler » pour ainsi dire.

Qu'en est-il d'un autre grand représentant de l'intérêt ethnologique pour la culture canadienne française, le sculpteur Alfred Laliberté ?

Alfred Laliberté



* Adam Sherriff Scott
Alfred Laliberté, R.C.A., 1934
Huile sur toile, 111,5 x 116,8 cm
Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Il nous faut examiner les suites de Suzor-Coté. On pense spontanément au sculpteur Alfred Laliberté. D'ailleurs le rapprochement entre les deux artistes s'est imposé à la critique de leur vivant. En décembre 1907, Suzor-Coté expose à la galerie Scott and Sons des bronzes dont les thèmes sont très proches de ceux de Laliberté. On écrit alors dans *Le Canada* :

> Il y a dans son exposition quelques maquettes d'Indiens et de scènes canadiennes que son ami intime M. A. Laliberté, aurait pu carrément signer. [18]

Il n'est pas sûr que Suzor ait goûté cette remarque!

Laliberté s'était, en effet aussi intéressé au terroir. John R. Porter signale l'existence de 13 études de *Têtes* (associées à la série des *Légendes, coutumes et métiers d'autrefois* [19]) qui sont des essais de portraits-types sculptés et donc nous rapprochent singulièrement de l'entreprise de Suzor.

Ces têtes représentaient *L'homme de chantier, Le Forgeron, Le Cultivateur*... Une photo prise dans l'atelier de la rue Sainte-Famille, en montre une série sur une tablette.

---

[18] « Suzor-Coté », *Le Canada*, 20 décembre 1907, p. 5.

[19] Voir John R. Porter, *Pour la mémoire du sculpteur Alfred Laliberté (1878 – 1953). Essai critique en marge d'une exposition,* Département d'histoire, Université Laval, juin 1993, p. 39.





Alfred Laliberté,
Le Cultivateur, 1928 - 1932
Bronze, 42,7 x 19,6 cm;
coll. : Musée national des beaux arts, Québec.
Figure tirée de Odette Legendre et François Brault,
Laliberté, Montréal, Fides, 2001, p. 94, cat. 59.

Ces têtes grandeur nature coulée dans le bronze se voulaient des portraits types, tout en ayant un caractère individualisé très marqué. L'entreprise était assez périlleuse, car en demandant aux seuls traits du visage de caractériser un métier ou un type, Laliberté risquait d'être mal compris. On se souvient comment au contraire les peintres de la Renaissance du Nord de l'Europe associaient leurs modèles à des objets qui leur servaient

d'« attributs ». Aussi Laliberté avait-il senti le besoin d'inscrire clairement en mots, sur ses bustes ce dont il s'agissait, pour dissiper toute équivoque.

Plus caractéristiques de l'entreprise de Laliberté est la série de figurines consacrées aux « légendes, métiers et coutumes d'autrefois ».

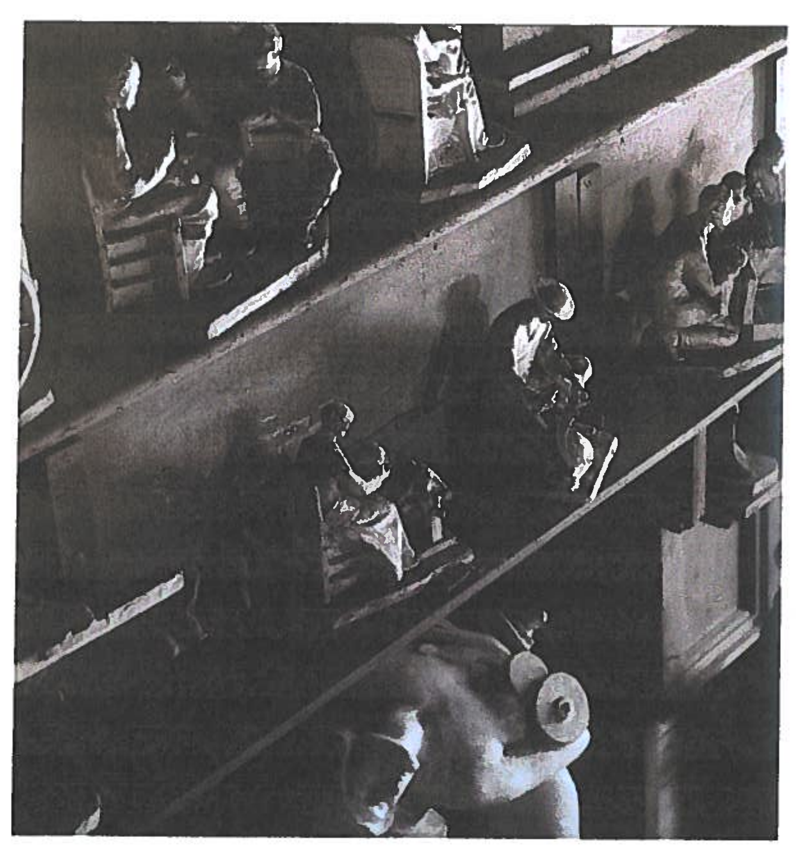


Photo de l'atelier de Laliberté

C'est en 1917, que Laliberté s'était porté acquéreur d'une maison sur la rue Sainte-Famille, à Montréal et y avait fait construire le grand atelier que nous venons de mentionner et quelques studios pour les louer à des artistes. Sur cette photo, on voit une série de figurines appartenant à la série « Légendes, métiers et coutumes d'autrefois » à laquelle Laliberté se consacra de 1928 à 1932. Le Gouvernement du Québec se portera finalement

acquéreur des 214 bronzes de cette série pour le Musée national des beaux-arts du Québec.



Alfred Laliberté
La faux [The scythe], 1928 - 1930
Bronze, 47,3 x 21,2 cm
Coll.: MQ



Alfred Laliberté
Le scieur de bois, 1928 - 1932
Bronze, 44 x 41,5 cm
Coll. : MQ

le père aîné de Edmond-J.

Stimulé par l'historien et l'archiviste E.- Z. Masicotte, Laliberté voit dans la série de ces sculptures consacrées au terroir une illustration de souvenirs d'enfance.

> Je fis du terroir parce que je suis né à la campagne, j'y ai grandi, vécu et j'ai compris le poème des

> champs et je me suis associé au travail de la terre en tenant la hache, la bêche et la pioche.

Ce que confirmera Albert Laberge en 1928.

> Nous sentons par le caractère qu'il leur donne et la vigueur qu'il leur donne qu'il les a vus à l'œuvre et a vécu avec eux, au milieu d'eux. Par la fidélité de certains détails, nous croyons même que comme eux, il a manié la hache, la faux, la pioche. Certes, il ne doit pas regretter d'être fils de la terre, car malgré que ce soit déjà loin, cela lui donne un grand avantage sur la jeune génération qui n'a ni vu ni connu ces travaux et qui ne pourra probablement ni imaginer ni exécuter ces sujets, ces poèmes des choses disparues, que le progrès fait oublier, mais qui auront une grande valeur plus tard.



Alfred Laliberté

Le lieur, [The hay binder], c. 1911

Plâtre, 32,6 x 26,5 cm

Coll. particulière

En réalité, cet intérêt pour le terroir remontait à beaucoup plus loin chez Laliberté. Le critique du *Canada* lui donnait déjà le titre de « grand sculpteur du terroir » en 1907, lors d'une présentation de ses sculptures à l'Académie royale du Canada. C'est donc très tôt que Laliberté se fit une réputation de spécialistes des travaux des champs. Certains critiques, Gustave Combe entre autres associent son intérêt pour le terroir à son patriotisme et à son nationalisme.

D'abord exécutés isolément ces sujets firent donc l'objet d'une série à partir de 1928.

> Le but suprême qu'il poursuit, l'idée fixe qu'il s'est tracée de son existence d'artiste, c'est de laisser après lui une série d'œuvres dont l'ensemble serait comme l'emblème du Canadien français, de l'esprit qui a présidé à notre établissement dans le pays, esprit qui s'est perpétré jusqu'à nos jours et qu'on retrouve dans le fond de nos campagnes ou les mœurs ont conservé toute leur primitive pureté, tout le caractère bien accusé, bien tranché de la dure, sobre et vertueuse vie ancestrale. (Lamberet).



Alfred Laliberté

Le rateau [The rake], 1928 - 1932

Bronze, 41,5 x 22,5 cm

Coll. : MQ

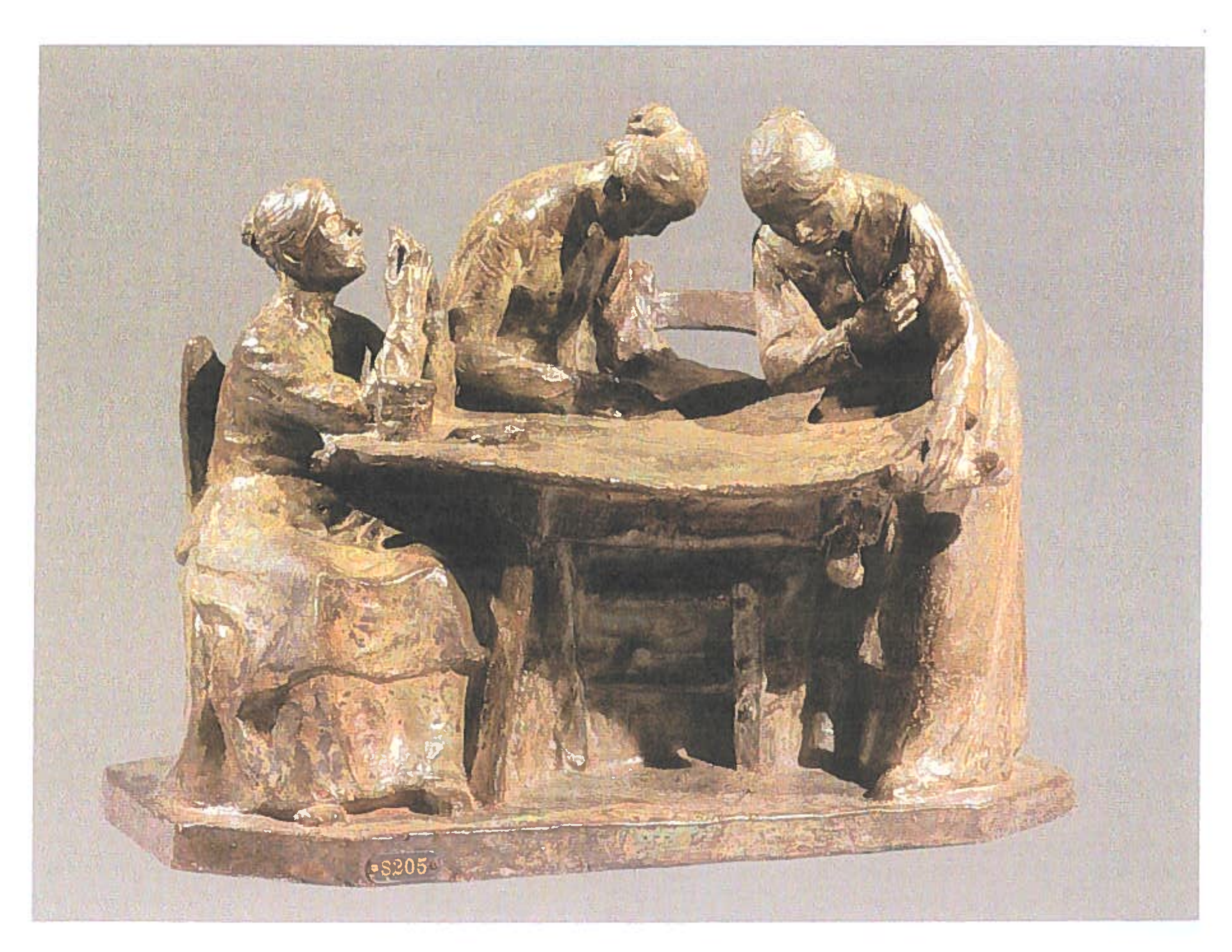


Alfred Laliberté

La faucille, [The sickle], 1928 - 1932

Bronze, 29,8 x 21,6 cm

Coll. : MQ



Alfred Laliberté
La corvée de couvre-pied, [The quilt duty], 1928 - 1932
Bronze, 34,7 x 45,6 cm
Coll. : MQ

Tous les critiques ne manifesteront pas autant d'enthousiasme que Laberge ou ce Lamberet pour la sculpture de Laliberté. Léo-Pol Morin trouvera ses personnages mous, sans ossature et musculature. Henri Girard l'accusera d'être « anecdotique ». Reynald de nous assommer avec ses « sempiternelles figurines du terroir ». Et Albert Pelletier fera remarquer que «folklore populaire et qualité artistique ne se rencontrent pas nécessairement ».

En réalité ces jugements esthétiques manquaient la cible. Cette série ne relevait peut-être moins de l'art que d'une sorte d'ethnologie amateur.

Cet intérêt de Laliberté pour les métiers, les coutumes et la littérature orale (les légendes) a certainement un lien avec la naissance des sciences humaines, sociologie, ethnographie et anthropologie qui proposent d'appuyer sur des arguments objectifs et rationnels l'attachement aux valeurs de la nation. C'est un fait assez remarquable que les philologues, les sociologues et les historiens prennent le relais des traditionalistes sur la scène intellectuelle et tranchent en faveur du *Volksgeist* dans le débat sur deux conceptions de la nation. Ce sont les savants qui se mettent à déclarer que l'idée d'un contrat social à l'origine de la nation est une fiction. Hors de la société, il n'y a pas d'individus autonomes.

> L'influence des conservateurs français sur la pensée sociale fut importante et il suffit d'un coup d'œil sur l'œuvre des sociologues pour s'en assurer. Ainsi Saint-Simon et Comte ne tarissent pas d'éloges sur ce que le second appelait « l'école rétrograde »; Comte est d'avis que ce groupe immortel, et de Maistre en tête, mériteront longtemps la gratitude des positivistes, et Saint-Simon estime que c'est à Bonald qu'il doit son intérêt pour les périodes « critiques » et « organiques » de l'histoire, ainsi que la première formulation de ses propositions sur la stabilisation de l'industrialisation et de la démocratie. [20]

---

[20] Robert A. Nisbet, *La tradition sociologique*, P. U. F., 1984, p. 26.

Cela est paradoxal, car du coup le rationalisme change de camp! « Les sciences de l'inconscient divulguent la logique des lois et des croyances dont se gaussaient imprudemment les philosophes, et prennent les Lumières en flagrant délit de cécité intellectuelle. »[21] De la même manière les penseurs de la *Volkgeist* font de l'histoire le mode fondamental de l'existence.

Un dernier point à propos de Laliberté. Il s'est intéressé à un aspect que Massicotte ou Suzor-Coté avaient complètement laissé de côté : le travail agricole comme tel. C'était là une lacune grave d'un point de vue ethnographique et qu'il s'est ingénié à combler.

Holgate

J'ai traité dans le catalogue des illustrations que Holgate a consacré à la traduction anglaise du livre de Georges Bouchard, *Vieilles choses, vieilles gens*, 1928 sous le titre *Other Days, Other Ways* l'année suivante, qui marque la renaissance de la gravure sur bois pour l'illustration de livre au Canada.

Holgate aurait rencontré l'éditeur Louis Carrier par l'entremise de Jean Chauvin - dont je vous présentais le portrait la dernière fois - qui l'introduit aux dîners du Casoar-Club.[22] Il s'agit bien sûr de la relancée de 1925 de ce Club célèbre de littérateurs du tournant du siècle. Holgate et Robert Pilot sont les seuls membres peintres (et anglophones) du Club, qui regroupe entre autres des littérateurs, un

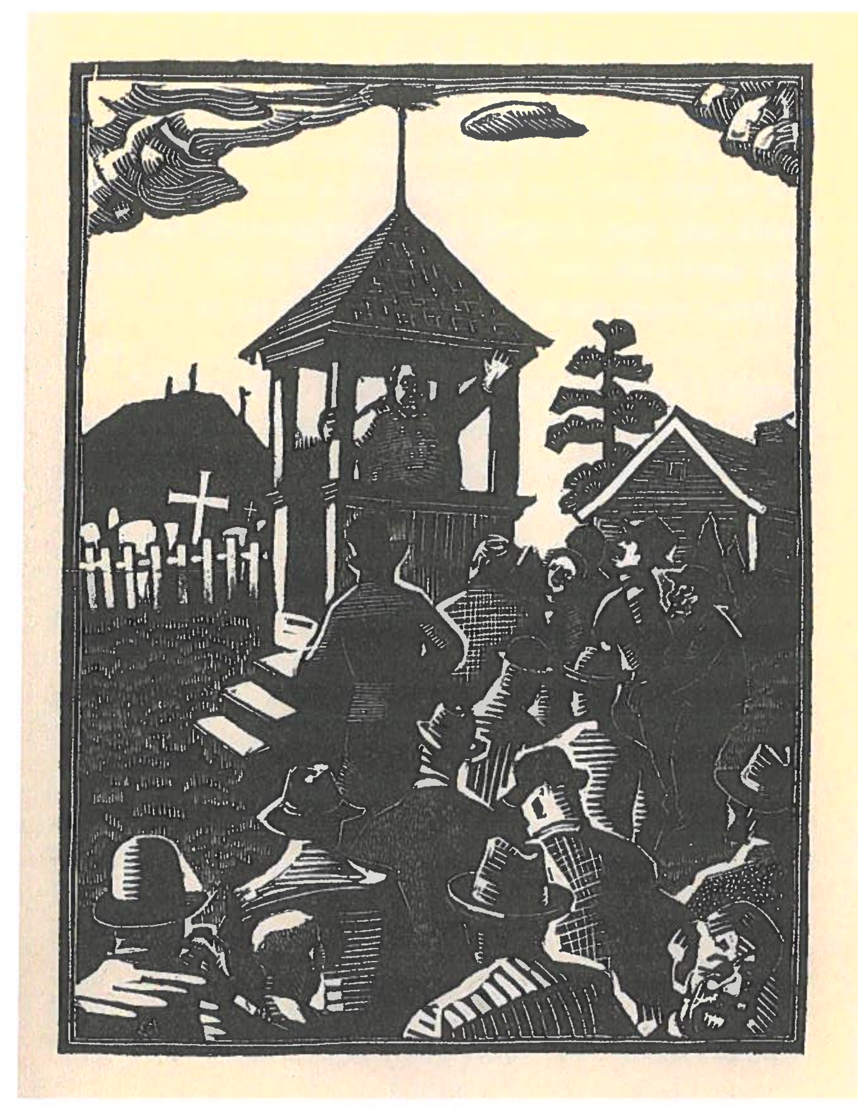
[21] A. Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, p. 42.
[22] Voir Louis Carrier, *Les Casoars. En souvenir des dîners du Casoar-Club*, Montréal, Louis Carrier, 1928, réimprimé avec avant-propos et notes par Richard Foisy. Les Éditions Varia, 2004.

éditeur (Louis Carrier), un journaliste (Louis Francoeur), et un musicien (Léo-Pol Morin).

Louis Carrier, l'éditeur d'*Ateliers* de Chauvin propose alors à Holgate d'illustrer *Other Days, Other Ways* traduction anglaise du livre du député de Kamouraska, Georges Bouchard (1888-1956), *Vieilles choses , vieilles gens,* décrivant les personnages de la vie villageoise du Québec rural.

La question que l'on pourrait poser à propos de ce projet est quel est le degré d'externalité Holgate entretient-il avec les thèmes traités par Bouchard? Je crois que ma démonstration est claire sur ce point. Il est extrême. L'approche de Holgate est sinon ironique du moins extérieure. C'est celle d'un folkloriste s'intéressant de l'extérieur, j'y insiste, à des manifestations de la vie rurale des Canadiens français. Ce point de vue est en fait aux antipodes du discours nationalistes de Bouchard ou des illustrations de Massicotte, qui l'un et l'autre regrettent la disparition des traditions qu'ils décrivent et dénoncent la croissance - au sens économique du terme - industrielle de la belle Province. Illustrons cela par un ou deux exemples.

O Référence à Danto? Je crois avoir lu cela dans une de mes revues de cie.



Edwin Holgate
The Crier, Le crieur, 1927
Gravure sur bois sur papier japon, 22 x 16,8 cm
Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La gravure consacrée au « crieur » fait allusion à ce personnage qui, au sortir de la grande messe, faisait la criée, c'est-à-dire les annonces d'intérêt public pour la communauté et ramassait les fonds pour faire dire des messes pour les « âmes du purgatoire ».[23] Curieusement c'est un thème que Massicotte a traité, mais je n'ai pas de photo à vous montrer. Même s'il insiste sur le joyeux tempérament

[23] P. 41.

du personnage, Bouchard termine son chapitre sur une note triste.

> Il va sans dire que la municipalisation des routes[24], le développement de l'instruction, les facilités postales, la transformation du commerce ont réduit le rôle du crieur.[25]

Ce genre de commentaire est constant dans le texte de Bouchard. On chercherait bien en vain dans la gravure de Holgate la moindre expression de nostalgie. On notera, au contraire, dans sa gravure le sourire du bonhomme (paroissien ou *onlooker*?) au bas de l'image à droite, introduisant un élément d'ironie dans toute la scène. Il est clair que Holgate n'est pas contre le progrès, même s'il s'intéresse au folklore.



Edwin Holgate
The Blacksmith, Le Forgeron, 1927
Gravure sur bois sur papier japon, 18,1 x 12,9 cm
Coll. : McMichael Art Collection.

---

[24] Autrefois l'entretien des routes était à la charge des particuliers et le Crieur avait pour tâche de rappeler leurs obligations aux propriétaires négligents.
[25] P. 43.

Autre exemple : un forgeron ferrant un cheval. C'est sur ce sujet que toute la nostalgie de Bouchard se concentre : « ...sans les chevaux à ferrer, on fermerait boutique », lui aurait déclarer le vieux forgeron. « C'est bien vrai en effet, commente l'auteur, que la grande industrie est une menace constante pour le forgeron[...]. Cependant, tant que le cheval, [...] ne disparaîtra pas, le forgeron restera à son poste, comme une relique du vieux temps, comme un survivant d'un art ancien ».

Après avoir expliqué que la coutume de mettre un fer à cheval au dessus des portes, venait de la légende du forgeron ayant eu à ferrer les pieds fourchus du diable, Bouchard concluait.

> Puissent les fers à chevaux aux portes de nos villages faire réfléchir le diable de la grande industrie envahissante, qui au nom du progrès vient prendre nos gens et défigurer nos campagnes.[26]

Cet attachement au passé ne trouve aucun écho dans la gravure de Holgate. Ce qui l'a intéressé ce sont les rapports de ce travailleur à ses outils et les gestes que le maniement de ces outils lui impose.

Par ailleurs, traiter la scène en clair-obscur paraissait s'imposer vu le sujet. Les forges, de Vulcain à nos jours, ont toujours été un endroit de fer et de feu, d'ombres et de lumières. Holgate fait sortir de l'ombre son cheval et ses personnages avec une économie de lignes remarquable.

On le voit les préoccupations nationalistes de Bouchard, son attachement au passé pour le passé, sa

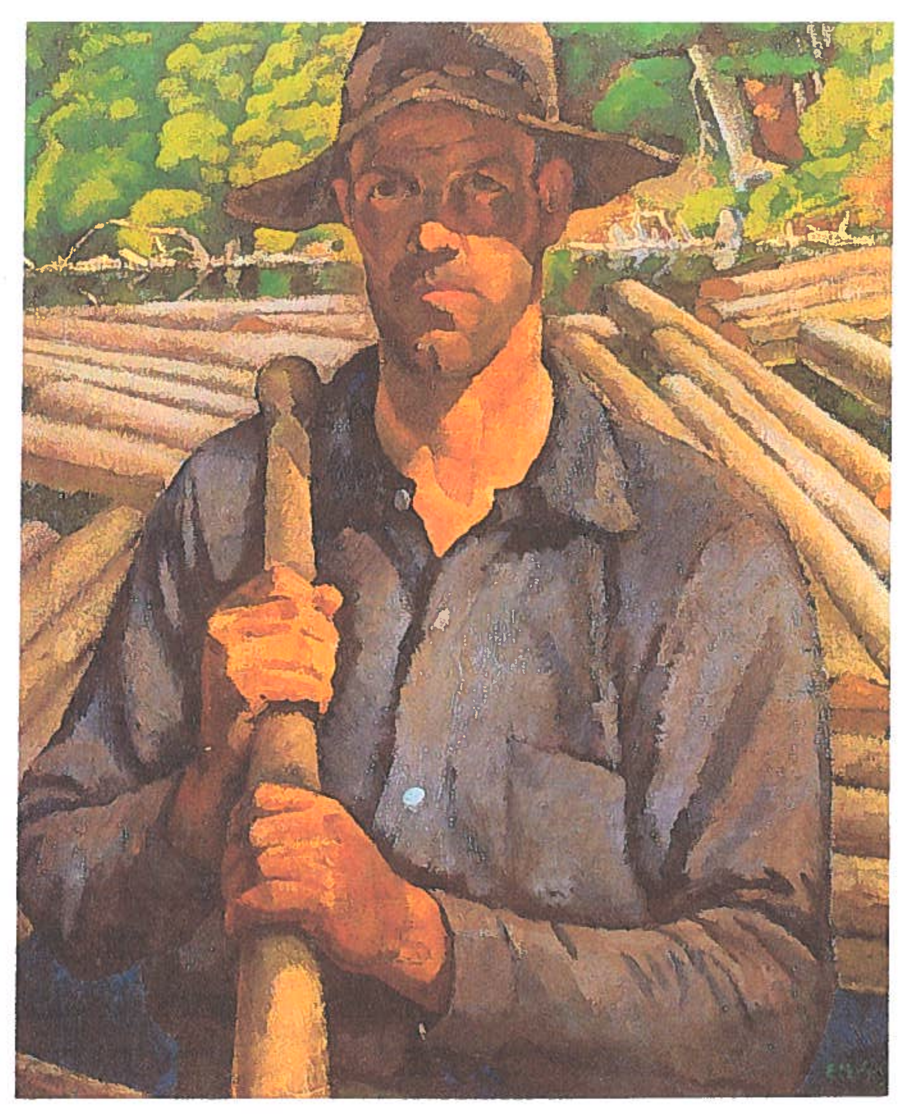
---

[26] P. 64.

nostalgie du « bon vieux temps » est pour ainsi dire complètement externe, pour reprendre le terme de Danto, au sens de la gravure de Holgate.

Ce que va introduire de plus significatif dans le thème c'est moins cet intérêt ethnographique qu'il partage avec Marius Barbeau et ses compatriotes canadiens français que l'introduction de l'individu dans l'équation nationale. Et donc, par un saut de pensée que vous me permettrez une conception moins *volkishe* de la nation, une conception plus proche de la nation-contrat telle que définie par l'*Aufklärung*. Autre innovation, dans les tableaux qu'il va consacrer aux métiers et occupations de certains individus, il va faire jouer au paysage le rôle des objets qui entouraient les personnages dans les tableaux anciens. L'originalité de Holgate va être de demander à l'environnement extérieur, au paysage donc de jouer le même rôle d'identification sociale du personnage. Le cas le plus célèbre est certainement son Draveur.

Le paysage chez Holgate n'est plus le territoire, le lieu de l'enracinement, mais simplement l'arrière-plan ~~du personnage~~ permettant de situer socialement l'individu représenté.



Edwin Holgate

Le Bûcheron (The Lumberjack), 1924

Huile sur toile, 64,8 x 56,4 cm

Coll. : Sarnia, Gallery Lambton. A. Y. Jackson l'achète en 1927 et le vend l'année suivante à la Sarnia Women's Conservation Art Association.

Holgate a ~~représenté~~ peint son « *lumberjack* » - il s'agit plutôt d'un draveur (*raftsman*) - devant un embâcle de billes de bois. C'était son métier de le dégager et d'assurer que ces billes de bois se rendent à destination. Il tient la gaffe (*hook*, je crois que le mot *gaff* existe aussi en anglais) qui lui permettait de faire ce travail.

Holgate a consacré une gravure au même personnage, mais qui le représente en pied en train de faire de la drave.



□ Edwin Holgate
The Lumberjack, 1924
Gravure en relief sur bois, no 10, 12,6 x 10 cm (image) ou sur papier bible
Coll.: Art Gallery of Hamilton (ou le Musée des beaux-arts du Canada).

Il s'agit bien du même personnage - notez le couvre-chef - mais cette fois en action, debout sur une bille de bois et poussant de sa gaffe d'autres billes flottantes. Il réapparaît dans une autre gravure qui le représente cette fois avec une hache sur l'épaule, donc en bûcheron proprement dit.



Edwin Holgate
Head of Lumberjack, 1924
Gravure sur bois sur papier bible, no 4, 9,9 x 9,1 cm (image)
Coll. : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Mais vue la dimension minuscule de l'image, le paysage a disparu. Seul son outil permet de l'identifier, comme dans les tableaux du marchand ou de l'astronome que je vous montrais au début. C'est tellement vrai, que voyez le changer d'outil et il change de métier, voire même de statut. C'est bien la preuve que le paysage sert de "marker" de l'occupation du personnage — et non pas de territoire.



E. Holgate, vignette dans G. Bouchard, *Vieilles Choses et vieilles gens,* 1926, p. 165.

C'est encore notre draveur dans cette vignette de *Other Days Other Ways,*[27] p. 165 dans le chapitre qui s'intitule *Les Engerbeurs (The Binder of Sheaves)*. Mais au lieu d'une gaffe, ou d'une hache, il porte maintenant un grand râteau sur les épaules. Nous retrouvons notre notion d'attributs, ici représentés par des outils.

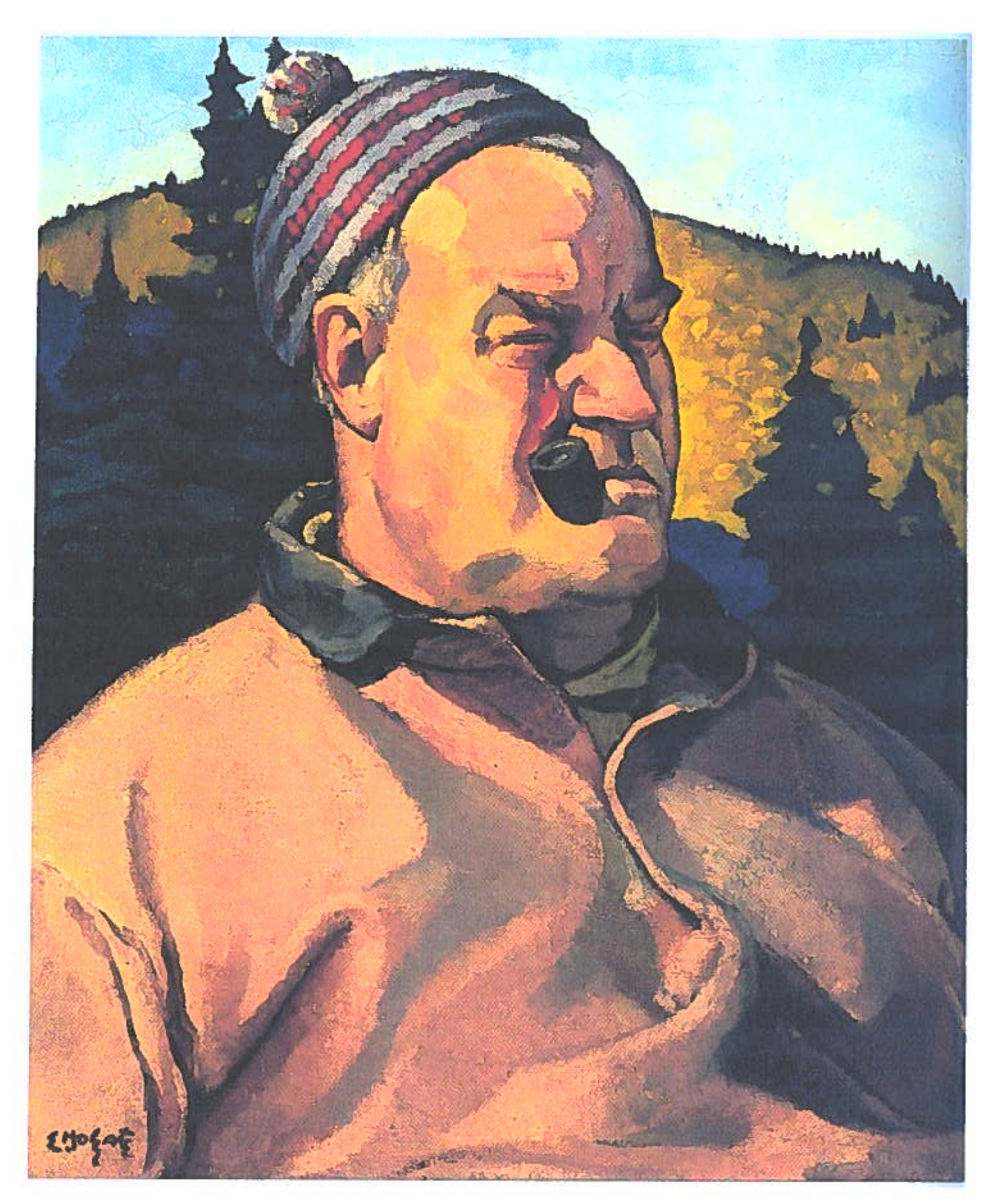
Ce fait mérite qu'on s'y arrête quelque peu. Car peut-on parler ici d'un véritable portrait si le même modèle est utilisé pour représenter trois personnages différents : un draveur, un bûcheron et un paysan ? En réalité ce qui chaque fois identifie le métier du personnage ce sont ses outils (gaffe, hache et râteau) et le paysage qui paraît derrière lui, plutôt que son visage.

On ne peut affirmer avec certitude que le "lumberjack" de Holgate n'en n'était pas un véritablement; qu'un modèle en costume et tenant le bon instrument avait posé pour lui. Mais le fait est qu'on le retrouve dans trois rôles différents. N'est-il pas plausible qu'au moins l'un de ces rôles ne fût pas le sien?

Ce qu'il faut tirer de ces interrogations, c'est que le personnage peint n'est pas un simple portrait. C'est une image réfléchie - et donc fruit d'une certaine délibération du peintre - et patiemment construite. Il s'agissait pour Holgate de créer un type et donc de choisir quelqu'un qui correspondrait à une idée préconçue que l'artiste s'en faisait avant de peindre.

---

[27] Traduction anglaise du livre de G. Bouchard, *Vieilles choses et vielles gens.*

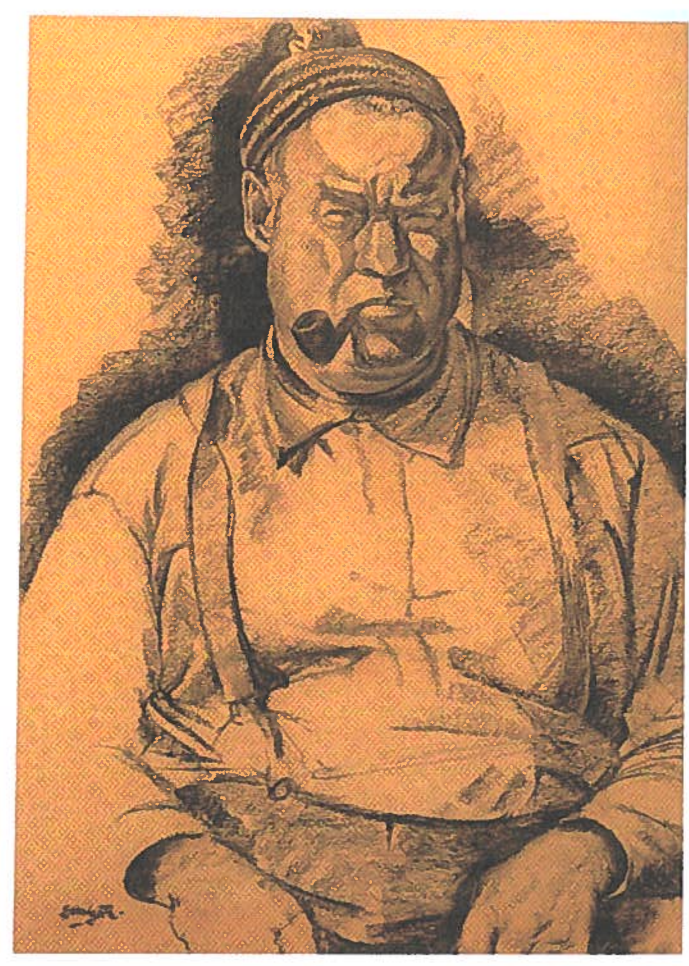


Edwin Holgate

Fire Ranger, (Garde forestier), 1926

Huile sur toile, 55,9 x 45,7 cm

Coll.: The Justina M. Barnicke Art Gallery.



E. Holgate
Forest Ranger, vers 1926
Fusain
Coll. : Mendel Art Gallery. Inv. No 1987.6.2

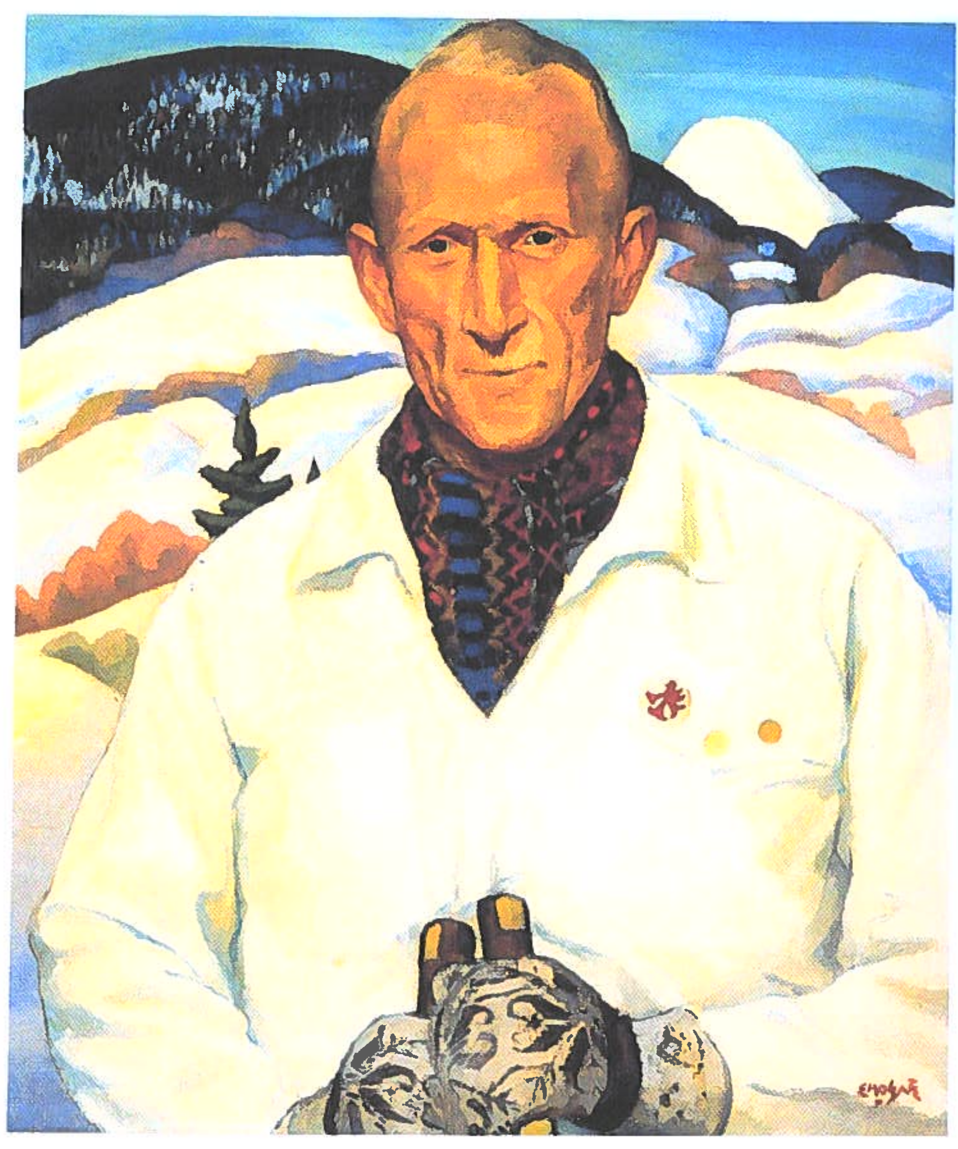
L'existence de ce croquis préparatoire au tableau démontre que Holgate s'est posé la question de l'orientation de son modèle; de face ou de trois quart? Il a préféré cette dernière solution parce que cela donnait plus de dignité à son modèle. On constate également que le paysage a été ajouté après coup.

Une fois de plus, on a l'impression que ce Garde forestier est certainement quelqu'un de précis. Cette fois, on connaît son nom. Il s'agit d'un certain Gilbert Fournelle qui travaillait au nord du lac Tremblant. Holgate se rappelait que malgré son âge mûr, le bonhomme était « encore capable de soutenir le rythme des jeunes hommes

dans les bois jusqu'à les épuiser ». Il est, lui aussi, comme le draveur, devenu le représentant d'une classe de gens, ces gardes forestiers qui s'occupent de garder nos forêts des incendies, représentées ici (ironiquement?) par sa pipe!

Vous noterez le fort ensoleillement qui le fait cligner des yeux. Cela suggère une piste intéressante. À supposer que la drave soit une activité de printemps, ne pourrait-on pas penser que Holgate a représenté son garde forestier dans un paysage d'été ? Si nous trouvons des portraits suggérant l'hiver et l'automne, nous aurons une autre clé d'interprétation : l'environnement dans lequel Holgate situe son personnage est marqué non seulement dans le lieu, mais aussi dans le temps. Il suggère aussi une saison de l'année. C'est bien ce qui se passe.

Le temps de Holgate n'est pas cyclique. Il le parcourt qu'une fois.



Edwin Holgate

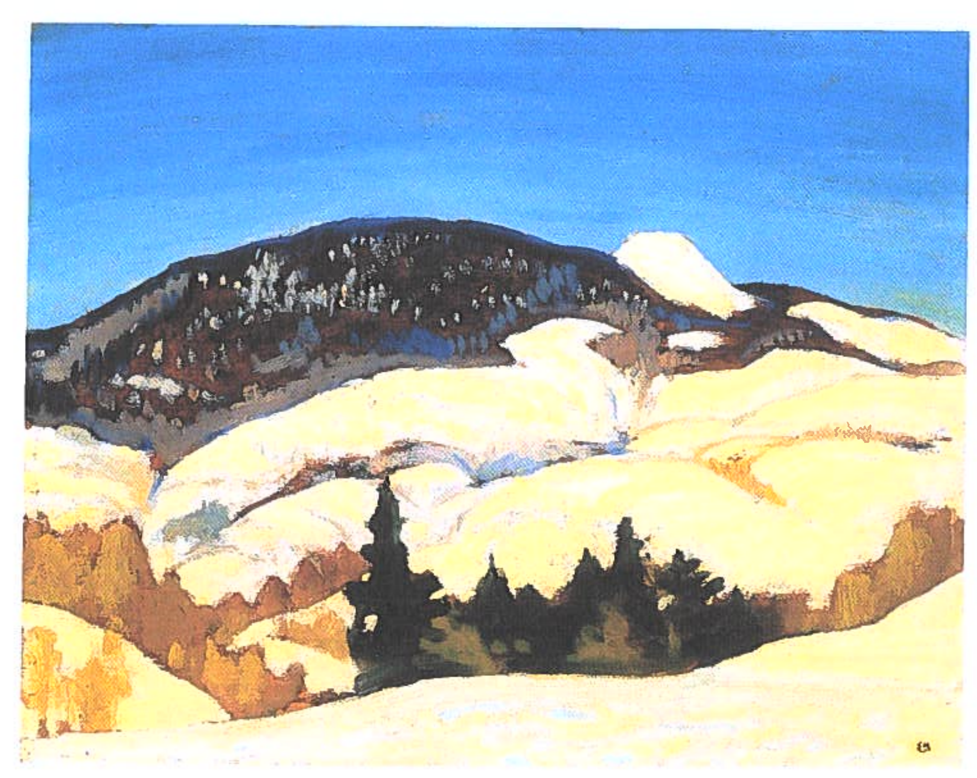
The Skier (Le Skieur), vers 1935

Huile sur toile, 66,5 x 56,6 cm

Coll. : Musée des beaux-arts de Montréal.

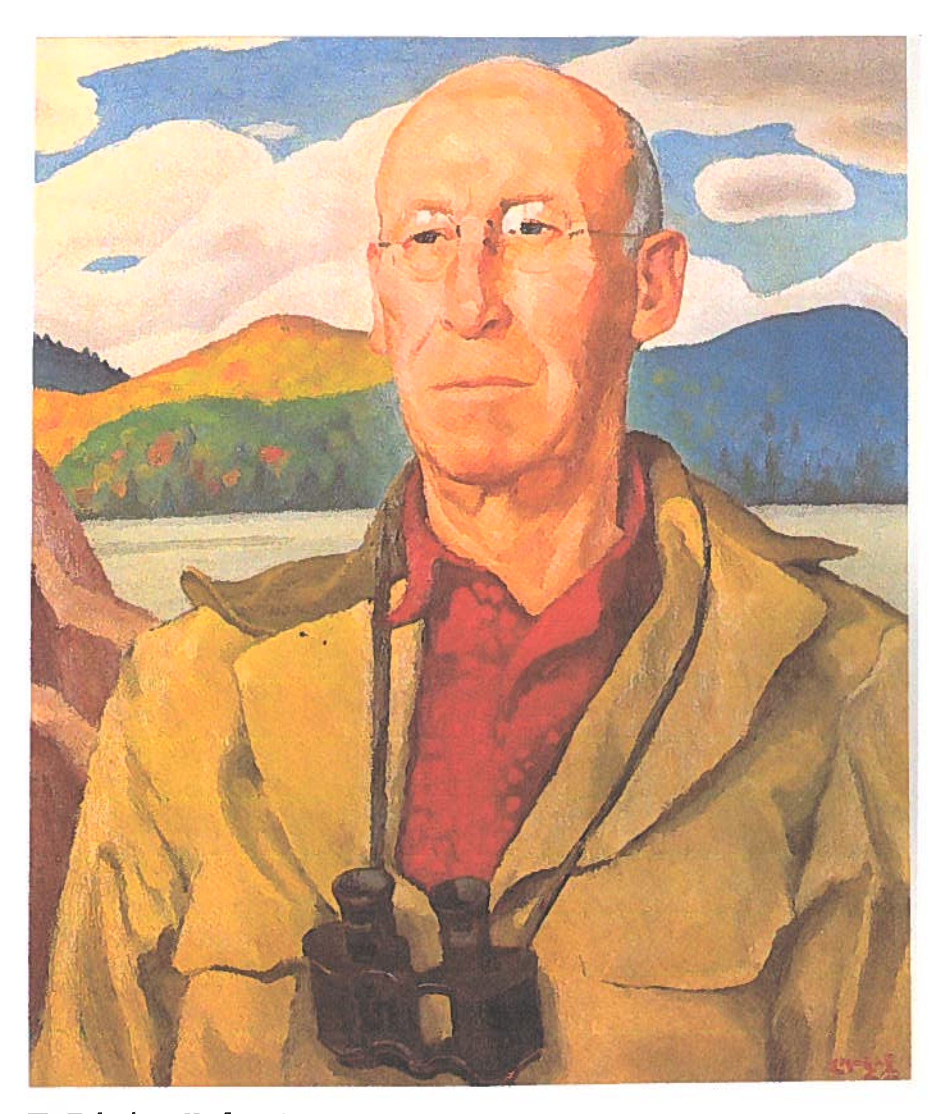
Il s'agit du portrait de Herman Smith-Johannsen, dit Jackrabbit.[28] Holgate l'a représenté tenant ses battons de ski devant la silhouette caractéristique du Mont Tremblant, d'après une pochade exécutée sur place. Vous notez le sigle de l'Université McGill à sa boutonnière, les Red Eagle ...

[28] Le pionnier le mieux connu de ce sport au Canada était Herman Jackrabbit Smith-Johannsen qui a participé aux Olympiques à l'âge de 75 ans, mais qui a continué à faire du ski jusqu'à 106 ans.



E. Holgate
Mont Tremblant, c. 1932
Huile sur bois, 21,6 x 26,7 cm
Coll. : M. Arthur M. Théroux, Montréal.

Le déterminant étant ici le paysage, selon la saison, l'idée lui est venue de consacrer un tableau au skieur dans un paysage d'hiver, comme le Garde forestier était dans un paysage d'été, le draveur, dans un paysage de printemps. Il nous manque qu'un personnage dans un paysage d'automne!



☐ Edwin Holgate
The Naturalist (Le Naturaliste), 1941
Huile sur toile, 64,7 x 54,5 cm
Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec

Il s'agit en réalité d'un portrait de Henry, le frère aîné de A. Y. Jackson (1882 -1974), représenté ici avec ses lunettes d'observation au cou devant un paysage du nord, probablement au tout début de l'automne. Henry avait une grande réputation comme naturaliste. On a fait une

exposition de ses dessins de champignons au Musée des beaux-arts du Canada, il y a quelques années.[29]

Mais le tableau s'intitule simplement *Le Naturaliste*, comme si Harry Jackson pouvait tenir à lui seul pour toute une catégorie de gens.

Certes, on ne peut classer tous les tableaux de types de Holgate selon le seul critère des saisons et des paysages. Certains et des plus importants ne recourent pas à ce procédé.



[29] C'est lui qui avait illustré le livre de René Pomerleau, *Champignons de l'est du Canada et des Etats-Unis,* édition Chanteclerc, Montréal, 1951, 302 p.

Edwin Holgate

Paul, trappeur, vers 1929

Huile sur toile, 65,2 x 55,3 cm

Coll. : Musée national des beaux-arts du Québec.

Titré aussi *Paul conducteur de chiens*, l'individu représenté ici correspond à une classe de gens, les trappeurs ou les conducteurs de chiens (les deux choses ne s'opposent d'ailleurs pas). Nous n'avons qu'un seul indice pour particulariser le sujet : le crucifix au mur. C'est sûrement un Canadien français. Ce décor serait impensable dans un intérieur protestant.

On ne trouve donc pas chez Holgate ni la compulsion pour ainsi dire ethnographique de Laliberté ni son exclusive ruraliste. Holgate n'a pas la prétention de faire un catalogue des métiers de la ferme ou de la forêt et il n'a pas le même attachement au terroir, que Laliberté Holgate qui était un montréalais invétéré avait une approche plus libre par rapport à ses sujets. Il reconnaissait l'intérêt d'évoquer l'occupation de ses personnages par leur environnement, jouant le rôle des ~~sinon toujours par des~~ attributs, des tableaux anciens. Mais sa galerie de personnages pouvait accommoder autant un skieur qu'un trappeur, autant un naturaliste qu'un draveur et un garde-feu. Donc affirmation de l'individu... et d'une autre conception de la nation, comme faite du rassemblement d'adultes consentant aux mêmes valeurs, obligations et droits.

Quoi qu'il en soit, on le voit, l'idée de suggérer l'occupation ou le métier du modèle s'avéra très rentable et permis de mieux sauvegarder l'identité de l'individu représenté que les allusions à son caractère ethnique ou sa physionomie.

La prochaine fois nous aborderons le difficile sujet de la classe sociale du portraituré. Je m'en tiendrez d'ailleurs qu'à la classe ouvrière.